LUKAS CRANACH

VON

CURT GLASER



MIT 117 ABBILDUNGEN

IM INSEL-VERLAG / LEIPZIG 1921

HEINRICH WÖLFFLIN
ZUGEEIGNET

EINLEITUNG

LUKAS Cranach, Maler von Wittenberg, genoß durch mehr als drei Jahrhunderte den unbestrittenen Ruhm, einer der führenden Meister deutscher Kunst zu heißen. In keiner der fürstlichen Sammlungen und Kunstkammern fehlten seine Bilder, und neben den Namen Dürers und Holbeins ward der seine der Nachwelt überliefert. Dürer, Holbein, Cranach, so hieß das Dreigestirn, in dessen Zeichen allein von deutscher Kunst gesprochen wurde, und wenn Dürer überall die größte Verehrung galt, wenn Holbein als Meister von Weltruf und Mann der klassischen Form die allgemeine Bewunderung genoß, so scheint es, daß für Cranachs bald bizarre, bald anmutige Malerei etwas wie Liebe aufgespart blieb.

Das wurde anders, als im Laufe der letzten Jahrzehnte die zünftige Kunstgeschichtschreibung sich der Denkmäler der Vergangenheit bemächtigte und daran ging, die überkommenen Urteile auf Grund der allgemeinen Kunstanschauung der Zeit zu revidieren. Es zeigte sich, daß die Werke Cranachs in ihrer Gesamtheit nur schwer dem unmittelbaren Vergleich mit denen Dürers oder Holbeins standhielten. Denn während deren Schaffen durchaus auf die persönliche Leistung gestellt war, schien Cranachs Tätigkeit in der Arbeit eines ausgedehnten Werkstattbetriebes aufzugehen, in dem es nirgends gelingen wollte, mit Sicherheit seine eigene Hand zu erweisen. Dies aber ist die erste Forderung, die eine individualistisch denkende Zeit an den Künstler stellen zu sollen meinte, daß seine persönliche Handschrift in jedem Werke sich offenbare, das Anspruch auf den Namen einer künstlerischen Schöpfung machen durfte.

Es ist viel Scharfsinn darauf verwendet worden, unter den Werken, die unverkennbar den Stempel des Cranachschen Stiles tragen, zwischen mehr oder minder eigenhändigen, zwischen Werkstatterzeugnissen und Schülerarbeiten zu unterscheiden, aber bleibt der Beurteiler ehrlich sich selbst gegenüber, so muß er eingestehen, daß alle diese Differenzierungen letzten Endes nur auf die Feststellung verschiedener Grade der Qualität hinauslaufen, indem die besten Leistungen dem Meister selbst aufgespart und gradweise absteigend die Mitarbeit anderer Hände vorausgesetzt wird.

Die Tatsache, daß der mittelalterliche Werkstattbetrieb, wie Cranach ihn zeit seines Lebens aufrecht erhielt, eine weitgehende Arbeitsteilung mit sich brachte, kann einem Zweifel nicht unterliegen. Man muß es sich gegenwärtig halten, daß das feinste Unterscheidungsvermögen nicht dazu führen kann, die verschlungenen Wege der Entstehung eines einzelnen Werkes nur mit annähernder Sicherheit aufzudecken. So nützt es nicht viel, wenn etwa versucht wurde, eine Reihe der besten Werke Cranachs aus den vier letzten Jahrzehnten seines Schaffens zusammenzustellen, und als eigenhändige Schöpfungen zu bezeichnen, denn es verbliebe auch ihnen noch bis zu einem gewissen Grade der Charakter des Unpersönlichen, der Cranachs Werk grundsätzlich von dem eines Dürer unterscheidet. Man muß mit dieser Tatsache rechnen, man muß ihren Gründen nachgehen, da sie eng verwurzelt sind mit den tiefsten Wesenszügen der Cranachschen Kunst überhaupt. Aber man muß sich hüten, ein vorschnelles Urteil aus diesem Tatbestande herzuleiten, wie es vielfach in unserer Zeit geschehen ist.

Cranachs künstlerische Arbeit ähnelt insofern der mittelalterlichen Handwerksübung, als ihm nicht jedes neue Werk eine neue Fragestellung bedeutet, sondern die Bemühung darauf gerichtet ist, gangbare Formeln zu prägen, eine allgemein brauchbare Ausdrucksweise zu schaffen. Cranachs Kunst ist ein Abschluß, sie eröffnet nicht so weitschauende Perspektiven wie das Werk Dürers, und sie weist nicht der deutschen Malerei den Weg in einen allgemein europäischen Stil wie die Kunst Holbeins. Cranachs Art stammt aus dem Mittelalter, und so viel er auch an Formen und Lehren der italienischen Renaissance aufnimmt und verarbeitet, er bleibt in seinem Herzen und seinem Wesen ein Meister der gotischen Zeit. Wenn es einen Künstler gibt, der in der Malerei jenen zwiespältigen Stil repräsentiert, den man in der Baukunst mit dem widerspruchsvollen Namen der deutschen Renaissance bezeichnet, so ist es Lukas Cranach.

Daß aber gerade Cranachs Kunst bestimmt sein sollte, in einen beinahe unpersönlich werdenden Stil einzumünden, nimmt um so mehr wunder,

als es der kunstgeschichtlichen Forschung in neuerer Zeit gelungen ist, eine fast vergessene Frühzeit seines Schaffens aus dem Dunkel wieder emporzuheben, in der mit einer oft geradezu erschreckenden Wildheit eine kraftstrotzende und leidenschaftliche Persönlichkeit ihrem Temperamente frei die Zügel schießen zu lassen scheint. Dieser junge Cranach — der in der Tat kaum mehr ein Jüngling war, denn die Werke, die man kennt, sind die des mehr als Dreißigjährigen — ward nun zum ausgesprochenen Liebling der neueren Kunstgeschichtschreibung. Hier war eine problematische, eine fast genialische Natur, eine Persönlichkeit, deren man habhaft zu werden vermochte, eine Handschrift, die keine andere sein konnte als die des Meisters selbst, den man suchte, ein fast ruckweiser Wandel von Werk zu Werk, der Einblick in eine stürmisch sich vollziehende Entwicklung gestattete, kurzum, hier waren in geradem Gegensatz zu den unpersönlichen, leidenschaftslosen Werken der späteren Zeit, die in stetigem Nebeneinander entwicklungslos sich aufreihen, alle Forderungen erfüllt, die eine individualistisch denkende Zeit an einen Künstler stellen mußte, dem sie den Rang des Meisters zuerkennen sollte.

Nun ist es gewiß nicht zu leugnen, daß die in vieler Hinsicht unvergleichlichen Werke der Frühzeit Cranachs hochwillkommen sind als unschätzbare Zeugnisse des Werdegangs eines großen Malers. Aber es wäre ebenso gewiß ein Unrecht, über ihnen dasjenige zu verkennen und zu vergessen, was seit alters den wohlbegründeten Ruhm von Cranachs Namen ausgemacht hatte, und die Spätwerke des Meisters nur noch im Schatten jener Frühwerke zu erblicken. Daß es trotzdem geschehen konnte, ist erklärlich aus der allgemeinen Einstellung unserer Zeit oder doch einer jüngstvergangenen Epoche, die wesentlich in der Richtung der Anschauungen gleichzeitiger Kunstübung orientiert war. Die grundsätzliche Bevorzugung des handschriftlich Skizzenhaften und Problematischen vor der abgeschlossenen und vollkommen in sich ruhenden Schöpfung tritt überall in die Erscheinung, und der Gegensatz, der zwischen den frühen und den späten Werken Cranachs so offenkundig besteht, führte zu jener ebenso merkwürdigen wie begreiflichen Um-

stellung des Interesses, die den alten Ruhm des Meisters in Frage stellte, um seinem Namen zugleich einen neuen Glanz zu verleihen.

Diese veränderte Einschätzung tritt in der neueren Cranach-Literatur überall zutage. Vor allem mehren sich die Aufsätze und Schriften, die sich mit der Frühzeit des Meisters beschäftigen, glückliche Entdeckungen bereichern das Bild einer bisher unbekannten Epoche seines Schaffens, und von verschiedenen Seiten wird das Problem seiner Herkunft und der Entstehung seiner Kunst zu deuten unternommen. Auch die große Cranach-Ausstellung, die im Jahre 1899 in Dresden veranstaltet wurde, hatte im wesentlichen die Klärung dieser kunsthistorischen Fragen zur Aufgabe, und die Literatur, die sie im Gefolge hatte, beschäftigte sich wesentlich mit ihnen, während die Produktion der Spätzeit gleichsam als eine bekannte Größe vorausgesetzt wird. Das Hauptwerk, das im Anschluß an die Ausstellung erschien, Flechsigs „Cranach-Studien“, ist überhaupt nur diesen Problemen der Forschung gewidmet und macht in der Mitte des Weges halt, nachdem es den Versuch unternommen hat, auf Grund einer stilkritischen Beweisführung die Tätigkeit Cranachs auf die ersten zwei Jahrzehnte der gesamten Produktion zu beschränken und für die nächstfolgende Zeit den nur durch historische Überlieferung bekannten Sohn Hans in die Rechte des Vaters einzusetzen.

Im ganzen muß gesagt werden, daß die Cranach-Ausstellung und Flechsigs inhaltreiches Werk der Forschung nicht denjenigen Antrieb gegeben haben, den man hätte erhoffen mögen. Die Fragen waren auf ein falsches Gleis geschoben, und die Diskussion, die bis dahin so lebhaft gewesen war, verstummte nun wieder ganz. Es sind seither nur kleine Schriften über den Meister erschienen. Muther behandelte ihn in seiner gewohnten Art in einem Bändchen, das dem Künstler Cranach kaum gerecht zu werden sich bemüht. Heyck gab ein Referat ohne den Versuch kritischer Sichtung oder eigener Durchdringung des Stoffes. Worringer schrieb einen geistreichen Essay, der die Gesamterscheinung der Cranachschen Kunst gleichsam aus der Vogelperspektive zu deuten unternimmt.

Inzwischen vollzog sich abseits der kunstgeschichtlichen Literatur die Wiederentdeckung Cranachs. In Kreisen jüngerer Künstler erwachte eine Liebe für den Wittenberger Meister, die aus einer dunkel empfundenen geistigen Verwandtschaft erwuchs. Und die neue Bewunderung wandte sich nicht den Werken des werdenden Meisters, sondern denen des vollendeten Cranach-Stiles zu. Wenn Cézannes Ideal ein „Poussin entièrement refait sur nature" gewesen ist, so war es das Ziel deutscher Maler, eine Stilsicherheit wiederzuerlangen, wie sie in den Werken des alten Cranach vorgebildet lag. Die gleiche Generation, der Grünewalds unerhörte Ausdrucksfähigkeit als ein unerreichtes Ideal erschien, sah in Cranachs Aktkompositionen das Vorbild einer klassischen Kunst nationalen Gepräges.

Das Ideal der Geschichtschreibung ist eine überzeitliche Gerechtigkeit. Aber es erweist sich immer wieder, daß auch das historische Urteil nicht unabhängig ist von der Einstellung des künstlerischen Geschmackes einer Zeit. Im Falle Cranachs ergibt sich die besondere Schwierigkeit, daß die Versuchung entsteht, den einen Teil seines Werkes zugunsten des anderen herabzusetzen, je nach dem Standpunkte, den der Beurteiler einnimmt. Die Zeit, die den jungen Cranach entdeckte, war wenig geneigt, das Schaffen des alten Meisters zu würdigen, und heute vermöchte die Freude an den Erzeugnissen des vollendeten Stiles der Werkstatt den Geschmack an den Schöpfungen des werdenden Meisters zu verleiden. Ein Standpunkt aber, der beiden Ausdrucksformen gleicherweise gerecht zu werden versucht, ist wenig dankbar, da er der Einheitlichkeit ermangelt. Und doch kann nur dies der Standpunkt des heutigen Historikers sein. Wohl gerät er in die Gefahr, daß sein Urteil zwiespältig erscheint, da er mit anderen Augen die frühe Epoche, mit anderen die Spätzeit des Meisters betrachtet. Er steht vor der Notwendigkeit, die Einheitlichkeit seiner Darstellung zum Opfer zu bringen, da er beide Male diejenige Einstellung sucht, die eine positive Wertung ermöglicht. Aber er bringt dieses Opfer, da der Stoff es verlangt, der selbst diese Zwiespältigkeit als eine unauflösbare Problematik in sich schließt.

JUGENDZEIT UND WANDERJAHRE

DIE äußeren Schicksale von Cranachs Lebenslauf sind in vielen Urkunden und Zeugnissen seiner Zeitgenossen aufgezeichnet von dem Tage, da er im Jahre 1505 in kursächsische Dienste trat, bis zu seinem Tode im Jahre 1553. Aber so reich die Quellen fließen, die über diese letzten fünf Jahrzehnte seines langen Lebens unterrichten, so tief ist das Dunkel, das sich über die ersten dreißig Jahre von Cranachs Dasein breitet. Denn Lukas Cranach war kein Jüngling mehr, er war ein dreiunddreißigjähriger Mann, als er das Hofmaleramt in Wittenberg übernahm. Und auch die wenigen Frühwerke, die allmählich in den letzten Jahren aus der Vergessenheit auftauchten und ihrem wahren Urheber zurückgegeben wurden, sind die Schöpfungen eines dreißigjährigen Meisters. So fehlt von Cranachs eigentlichen Jugendarbeiten auch heute noch jede Vorstellung und mit ihr jede Möglichkeit, der Frage nach seiner künstlerischen Herkunft, seinem Lehrer, seinem Bildungsgang und der ersten Entwicklung seines reichen Talentes eine bündige und befriedigende Antwort zu finden.

Lukas Cranach ist im Jahre 1472 geboren, ein Jahr nur später als Albrecht Dürer. Aber wenn die Werkstatt wohlbekannt ist, in welcher der Nürnberger Meister groß wurde, wenn es möglich ist, ihm auf seiner Wanderschaft nach dem Südwesten Deutschlands und nach Italien zu folgen, und nach vereinzelten Talentproben des frühreifen Knaben Hauptwerke, die schon während der neunziger Jahre entstanden, von einer ersten Meisterschaft Zeugnis legen, so tastet die Forschung überall noch im Dunkel, wo sie den Wegen und Werken Cranachs in dem entscheidenden dritten Jahrzehnt seines Lebens nachzuspüren versucht. Es nützt nicht viel, daß eine zeitgenössische Biographie die Nachricht enthält, er habe von seinem Vater die erste Lehre empfangen. Denn es fehlt jede Vorstellung von der Art dieses Mannes, dessen Name nicht einmal feststeht, da Cranach nur den Geburtsort des Lukas bezeichnet, das damals bischöflich-bambergische Städtchen Kronach im fränkischen Lande. Aus der Lage dieses Ortes läßt sich nur so viel erschließen, daß Cranach im oberdeutschen Kunstkreise und insbesondere innerhalb der

fränkisch-bayerischen Tradition groß geworden ist. Darüber hinaus gibt allein die Spur seiner Wanderschaft einen Hinweis, die in österreichisches Land und bis nach Wien zu führen scheint.

Dieser Hinweis ist darum wertvoll, weil er in einer allgemeinen Weise durch den Charakter der frühesten bekannten Werke Cranachs bestätigt wird, die einem umfassenderen Stilbegriff sich einordnen, den die Kunstgeschichte mit dem Namen des „Donaustiles" zu bezeichnen sich gewöhnt hat, weil seine Hauptvertreter in den Donauländern, in Passau, Regensburg und weiter stromabwärts beheimatet waren.

Das Wesen der Donaukunst, als deren eigentlicher Repräsentant Albrecht Altdorfer zu gelten hat, ist heute klar und eindeutig bestimmt, nicht ebenso jedoch die Entstehung des Stiles und die Art seiner örtlichen Gebundenheit. Im besonderen bleibt es eine offene Frage, ob und wieweit eben Cranach für die Bildung des Stiles eine entscheidende Bedeutung zukommt, in welchem Grade er der Nehmende oder der Gebende war, als er um die Jahrhundertwende in österreichischen Landen seine Tätigkeit entfaltete. Denn der Donaustil, den wir kennen, ist nicht unwesentlich jünger als Cranachs erste bekannte Werke. Cranach kann nicht von Altdorfer gelernt haben, und wenn es ebenso unwahrscheinlich ist, daß Altdorfer von Cranach lernte, so bleibt nur die dritte Möglichkeit, daß beider Kunst aus gleichen Quellen genährt wurde.

So klärt der Stilbegriff nicht die Frage nach der Herkunft von Cranachs Kunst, nicht wenigstens in so eindeutiger Form, daß Lehrer und Werkstatt oder nur der Kreis, aus dem er erwuchs, mit Bestimmtheit namhaft zu machen wären. Wohl denkbar ist es, daß noch einmal die wirklichen Jugendwerke Cranachs, die Werke des Zwanzigjährigen, kenntlich würden, und damit auch die Schleier fielen, die seinen Werdegang heut noch verhüllen. Aber es könnte auch dann noch sich ergeben, daß gegenüber einer so selbständigen und so stark eigenschöpferischen Natur, wie Cranach es war, eine Fragestellung zu eng gegriffen ist, die Namen und Art seines Lehrers aus den Werken des Schülers zu bestimmen sich bemüht. Nicht aus den Gewohnheiten einer engeren



Schächer, Zeichnung
(Berlin, Kupferstichkabinett)

Werkstatt, in der wohl die Übung des Handwerks, nicht aber der Geist der Kunst dem Heranwachsenden übermittelt wird, sondern aus der künstlerischen Gesamtlage seiner Zeit bestimmt sich der Stil eines werdenden Meisters, — das ist die Lehre, die, aus der Gegenwart gewonnen, für jede Vergangenheit nutzbar werden sollte.

Der Begriff des Donaustiles selbst ist das beste Beispiel, diesen allgemeinen Satz zu erhellen. Kennzeichnend für ihn ist das Erwachen eines neuen Naturgefühls, der Sinn für die Weite des Raumes und den Zauber der Landschaft, die Unterordnung des Menschen, der ein Glied nur ist in dem größeren Zusammenhange der belebten und unbelebten Natur, die Neubegründung der althergebrachten Darstellungsstoffe auf dem Boden dieser erregenden Erkenntnis, die bisher ungeahnte Möglichkeiten erschloß, die Erfüllung der alten Formen mit neuem Inhalt, die Beseelung erstarrter Schemen, das Eindringen einer neuen Welt tiefen Gefühls und innerer Empfindung.

All dies aber sind Elemente, die in dem Donaustil wohl mit einer starken Einheitlichkeit, keineswegs jedoch ausschließlich nur in ihm zur Oberfläche drängen, die vielmehr in allen entscheidenden Äußerungen der deutschen Kunst um die Wende des Jahrhunderts mehr oder minder maßgebend und deutlich hervortreten, wo sie nicht von den entgegen-

gerichteten Strömungen der neuen klassischen Kunst, die von Italien aus ihren Siegeszug antrat, wieder zurückgedämmt werden. Es sind die Wesenszüge einer romantischen, einer antiklassischen Kunst, die als letzte und höchste Auswirkung eines Stiles zu verstehen sind, den man mit dem Namen des spätgotischen Barock am besten bezeichnet. Albrecht Altdorfer gehört ebenso in diese Reihe wie Matthias Grünewald, und die frühesten bekannten Werke Lukas Cranachs, die bald mit denen des einen, bald mit denen des anderen verwechselt wurden, sind gleichermaßen nur unter diesem Zeichen zu verstehen.

Von dieser höheren Warte gesehen, verliert aber auch die Frage nach dem Lehrer Cranachs an entscheidender Bedeutung. Mag Cranach bei seinem Vater, den wir uns wohl als einen provinziell gebundenen und minder bedeutenden Weggenossen des alten Wolgemut vorzustellen haben, die Anfangsgründe des Handwerks gelernt haben, mag er auf der Wanderschaft Bamberg und Nürnberg, München und die Städte an der Donau gesehen haben, eines steht fest, daß er mit offenen Augen in seiner Welt sich umtat, daß er den Geist seiner Zeit erfaßte, daß er da einsetzte, wo es galt, den entscheidenden Schritt in eine neue Kunst zu tun, daß er das mit festem Griff anpackte, was not tat, da alles dahin drängte, aus der Gebundenheit des Mittelalters in eine neue Freiheit hinauszugelangen.

So sind die Grundlagen von Cranachs Kunst in einem weiteren Sinne die Grundlagen der neuen Kunst überhaupt, und es läßt sich nicht mit Notwendigkeit erweisen, daß er dieses oder jenes Werk gesehen, diesen oder jenen Meister gekannt habe, da nur die allgemeinen Voraussetzungen, nicht ihre unmittelbaren Vorbedingungen der Bestimmung zugänglich sind. Immerhin wird es für wahrscheinlich gelten dürfen, daß sowohl in Nürnberg wie in München diejenigen Werke, die damals die modernsten waren, die neueste Art vertraten, den stärksten Eindruck auf den jugendlichen Gesellen übten. Es mögen jene Altartafeln gewesen sein, in denen eine heftig zuckende Bewegung pulste, in denen ein neuer Geist mit wahrhaft krampfhaftem Spiel der Gebärden die Fesseln der

alten Form zu sprengen sich mühte. Wenn irgendwo vor den Werken eines Älteren, so möchte man vor Jan Polaks Altären den jungen Cranach in erregter Bewunderung verweilen zu sehen meinen. Nicht daß er ein Schüler des Polak zu werden brauchte, noch weniger sich zum Nachahmer erniedrigte, da er die Kräfte einer neuen Jugend in sich spürte. Aber hier war ein Weg, hier war ein Ausgangspunkt einer neuen Kunst gegeben. Es mußte möglich sein, die Fesseln, die überall noch sichtbar die letzte Freiheit der Bewegung hinderten, für immer zu sprengen und die Kunst aus jahrhundertealten Banden zu lösen.

Man darf gewiß nicht nach unmittelbaren Entlehnungen suchen und darf nicht erwarten, greifbare Beziehungen im einzelnen zwischen den Frühwerken des Lukas Cranach und den Altären des Polak oder seiner Gesinnungsgenossen zu finden. Aber das rücksichtslose und sehr antiklassische Draufgängertum, das keineswegs aus sich allein und als das Zeichen einer jugendlichen Sturm- und Drangperiode seine Erklärung findet, führt zurück auf die voraufgehenden Werke bayerischer Kunst. Die Zeichnungen der zwei Schächer, die in heftig drängender Bewegung sich gegen die Stricke stemmen, mit denen sie an die Kreuze gefesselt sind, enthalten einen Hinweis darauf, daß der junge Cranach Werke wie den Münchener Franziskaneraltar gekannt habe, daß er hier die Anregungen zu einer Kühnheit der Formgebung empfing, für die das individuelle Temperament keine zureichende Erklärung zu geben vermöchte, auch wenn nicht die bald folgende Abkühlung die Voraussetzung einer ursprünglich hemmungslosen Leidenschaftlichkeit in das Reich der Fabel verwiese.

Nicht Lukas Cranach erlebte eine Zeit von Sturm und Drang, sondern die deutsche Kunst selbst, und der Meister, der bald sich als klarblickender und überlegter Geist offenbaren sollte, ist nur der Exponent einer allgemeinen Stimmung, wenn er in seinen frühesten Werken mit der Geste leidenschaftlicher Pathetik einsetzt, um nicht lange darauf in eine stillere Beschaulichkeit einzulenken. Niemals später geht es so wüst und ungebärdig auf einem Cranachschen Bilde zu wie auf der Kreuzigung



Kreuzigung **Wien, Schottenstift**

des Wiener Schottenstiftes, die an dem Anfang seiner heut noch erkennbaren Tätigkeit steht. In der Anlage ist noch das alte und oft wiederholte Schema beibehalten, die drei Kreuze in symmetrischer Ordnung und unter ihnen die Gruppe um die ohnmächtig zusammensinkende Maria auf der einen, die Reiter auf der anderen Seite. Aber eine lebendige Bewegung durchzuckt die kleine Tafel, stark und unmittelbar ist jedes Motiv empfunden, der Ausdruck ist beseelt und verinnerlicht, die Menschen von eigenem Wuchs und ungewohnt fremdartiger Bildung. Weit zurück bleibt die feierliche Repräsentation des Schmerzes, wie sie noch Wolgemut in kluger Ausdeutung des alten Darstellungsschemas zu geben gewohnt war. Da war jede Gebärde gemessen, jede Ausdrucksbewegung geglättet, und noch die Hauptleute der Pharisäer trugen edelgebildete Züge. Hier treten an ihre Stelle wüste Gesellen in fremdländisch ungewohnten Trachten, die Schächer an den Kreuzen sind rechte Bösewichter, deren Gemeinheit aus den Formen des ungeschlachten Körpers wie den rohen Gesichtszügen spricht.

Mit all dem entfernt sich Cranach auch weit schon von einem Werke wie dem Münchener Franziskaneraltar. Und doch, wenn er irgendwo den Mut zu solcher neuen Drastik zu finden vermochte, so war es in Bayern, war es vor den Tafeln des alten Mäleßkircher oder dem Kreuzigungsbilde des Jan Polak mit seiner Überfülle wilder, verwegener und verzerrter Bewegungen, die nach allen Seiten die Fesseln der Bildform zu sprengen drohen. Aber wenn Polak einen Raum noch in altertümlicher Weise bis oben hin füllt, wenn die Bewegungen bei aller Kühnheit noch stockend und krampfhaft erscheinen, weil sie überall scharf durchgezeichnet werden, so waltet in Cranachs Werk eine neue Ökonomie. Er kommt mit weniger Figuren aus und gewinnt doch den Anschein stärkerer Fülle. Er zieht die Kreuze in die Höhe und legt den Horizont niedriger, und er erzielt damit den überzeugenderen Eindruck einer zusammenhängenden Räumlichkeit. Die Landschaft ist nicht mehr nur Hintergrundfüllung, sondern beginnt zu einem Element der Gesamtstimmung zu werden. Cranach streicht die Bewegungen



Kreuzigung

Holzschnitt

energischer zusammen, daß sie flüssiger und zugleich ausdrucksvoller werden. Er scheut auch eine Verzeichnung nicht, weil es ihm mehr um den Zusammenhang des Ganzen zu tun ist, als um die Korrektheit des Einzelnen.

Somit entfernt sich Cranach doch schon in diesem frühesten Werke, das bislang gefunden wurde, so weit von der Art seiner Vorläufer, wenn ein Meister wie Polak als deren Repräsentant genommen werden soll, daß mit dem Hinweis auf seine Herkunft aus diesem Kreise, die als eine Möglichkeit angedeutet wurde, kaum noch etwas Entscheidendes gewonnen ist. Denn ob Cranach ganz aus Eigenem den Schicksalsschritt in das neue Land tat, ob andere ihm die Wege bahnten, das erst ist die Frage, deren Beantwortung einen Aufschluß über seinen Anteil an der Entwicklung der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts und seine eigentliche Bedeutung im weiteren Rahmen der Geschichte enthielte.

Darum erhebt sich unumgänglich schon an dieser Stelle die Frage nach dem Verhältnis Cranachs zu der zentralen Persönlichkeit der deutschen Kunst jener Zeit, nach seinem Verhältnis zu Dürer in dieser frühesten Epoche seines Schaffens. Man wird die Möglichkeit, sogar die Wahrscheinlichbkeit nicht von der Hand weisen dürfen, daß Cranach bereits in diesen Jahren Werke des großen Nürnbergers gekannt habe. Auch wenn er nicht etwa bei einem Aufenthalte in Nürnberg selbst ein oder das andere Gemälde zu Gesicht bekam, so werden ihm die Holzschnitte und Kupferstiche schwerlich unbekannt geblieben sein. Und Dürers Werke gerade in den entscheidenden Jahren von etwa 1497 an enthalten die stärksten Anregungen im Sinne der neuen Bildgestaltung. Es wäre trotzdem eine allzu einseitige Auffassung, aus dem Werke selbst einer überragenden Persönlichkeit wie Dürer allein die neue Stilbildung ableiten zu wollen und alles übrige seinem Geiste untertan zu machen. Gewiß mag Cranach nicht ohne Nutzen die Werke Dürers studiert haben, und mehr noch als das Wiener Gemälde legen die beiden Holzschnitte, die gleich diesem die Kreuzigung Christi zum Thema haben und die ihm zeitlich nahestehen, Zeugnis von seiner frühen Bekannt-



Kreuzigung. 1502. Holzschnitt

schaft mit Dürers Kunst. Man kann noch einen Schritt weitergehen und den entscheidenden Eindruck Dürerscher Holzschnittkunst auf die Zeit zwischen der Entstehung der beiden Blätter ansetzen, von denen das frühere dem Wiener Gemälde, das spätere, das die Jahreszahl 1502 trägt, den künftigen Werken Cranachs näher steht. Das frühere Blatt ist gröber und wilder zugleich, ungeschlachter in der Form, phantastischer in den Typen, ungestümer in den Bewegungen. Das spätere Blatt erscheint daneben äußerlich gesänftigt, aber innerlich gesteigert. Die Gruppe der Frauen unter dem Kreuze reicht an die bedeutendsten Schöpfungen der Art. Der Raum ist freier besetzt. Die krampfhaften Bewegungen der Schächer sind gemildert. Dafür ist das Faltenwerk von einem Schwung, einem Reichtum, einer rauschenden Fülle, die ohne Dürers Vorgang schwer erklärlich wäre. Und doch war Cranach ein viel zu selbständiger Geist, um dem Eindruck auch eines Größeren zu erliegen. Man wird vergeblich nach Anlehnungen im einzelnen fahnden, wie sie sonst in jener Zeit gang und gäbe sind, und auch in der Gesamtanlage beugt er sich nicht einem Vorbilde. Er bleibt einerseits enger verknüpft seinen mittelalterlichen deutschen Vorläufern, wo Dürer in Italien Hilfe sucht, um sich aus der alten Enge zu befreien, und anderseits ist er kühner in überraschenden Wendungen und bisher ungesehenen Menschenbildungen.

Mit wenigen starken Schritten stellt sich Cranach in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts entschieden auf den Boden der neuen Zeit. Es liegt ein gutes Stück Weges zwischen den beiden in Holz geschnittenen Kreuzigungen, und noch entschlossener ist der Ruck nach vorwärts, der von der ersten gemalten Kreuzigung zu der zweiten führt, die in der Münchener Pinakothek verwahrt wird. Von diesem Bilde gesehen, das die Jahreszahl 1503 trägt, bleiben die drei früheren Darstellungen des gleichen Themas eng in all ihrem Gedränge, befangen in all ihrem Reichtum an Bewegungen, und sie scheinen mehr wiederum dem Vergangenen verknüpft als auf Künftiges hinweisend. Denn mit diesem Werke erst ist die Grenzscheide zweier Weltalter überschritten, und was



Kreuzigung. 1503. München, Pinakothek

voranging, wird zum letzten Ausläufer einer überwundenen Epoche, nachdem sich vom Gipfel der Blick in die neue Weite geöffnet hat. Nicht mehr in Einzelzügen ist in dem Münchener Kreuzigungsbilde das Überraschende gesucht, nicht mehr in gewaltsamen Bewegungen und

bizarren Typen. Die Bildanlage selbst ist das Unerhörte. Die ganze Vergangenheit ist über Bord geworfen. Eine neue Bildform ist aus den Voraussetzungen einer neuen Zeit frei entwickelt.

Der alte Kanon des hieratischen Kreuzigungsbildes ist mit Entschlossenheit preisgegeben. Der Crucifixus wird beiseite geschoben und durch die drei Kreuze, die nicht mehr aufgereiht nebeneinander, sondern in der Grundrißform des Dreiecks zueinander geordnet sind, ein Platz umschrieben, auf dem Maria und Johannes allein nun stehen, in den Mittelpunkt gerückt und zu Hauptträgern der Handlung erhoben.

Diese neue Anordnung eines Vorgangs frei im Raume bedeutet gegenüber den eigenen früheren Kompositionen Cranachs die wahrhaft umwälzende, umstürzlerische Tat. Mit diesem Bilde tritt Cranach auf den Boden der neuen Kunst, als einer ihrer ersten und kühnsten Vorkämpfer in Deutschland. Wieder und nochmals dringlicher als angesichts der frühesten bekannten Werke des Meisters erhebt sich gegenüber dieser Kreuzigung die Frage nach den Grundlagen und Voraussetzungen, auf denen eine solche Kunst erwachsen konnte. Und wieder richtet sich der Blick auf Werke der bayerischen Malerei wie die Tafeln des Petrialtars von Jan Polak, an denen Cranach wohl lernen konnte, wie ein Vorgang aus den räumlichen Beziehungen seiner Glieder zu entwickeln sei. Wieder soll damit nicht ein Schülerverhältnis angedeutet sein, denn Polak ist weder der Begründer noch der alleinige Vertreter des neuen Stiles freier Raumanlage im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Michael Pacher vielmehr ist der Hauptmeister, und er wiederum kann nirgend anders als in den Werken des Mantegna die Anregung zu seinem Schaffen gefunden haben. So führt auch von Cranach der Weg zurück zu dieser überragenden Persönlichkeit des italienischen Quattrocento, zu dem Meister, dem Dürer die entscheidenden Eindrücke seiner Jugendjahre verdankt, und der für Venedig gleichermaßen der große Befreier wurde, der die Kunst aus den Banden der alten hieratischen Form erlöste.

Mantegna und Pacher sind gewaltige Neuerer zu ihrer Zeit. Aber sie erschöpften ihre Kunst in dem Umbau der Bühne, und die Menschen,

die sie bilden, bleiben trotz der neuen Weite, in der sie sich bewegen, innerlich gebunden in der altgewohnten Enge. Erst die ihnen folgten, die auf den Schultern der älteren Meister standen, vermochten die äußere Freiheit zu einer neuen innerlichen Lebendigkeit zu entwickeln. Da der Raum sich öffnet und nicht mehr nur Hintergrund, sondern Schauplatz ist, wendet sich von selbst auch der Landschaft ein anderes Interesse zu. Sie wird dem Menschen gleichgeordnet und mit ihm zum Träger der Stimmung. Und die Menschen selbst erfahren eine andere Beseelung, da jeder Vorgang von innen heraus neu erlebt sein will, wenn das alte Darstellungsschema seine Geltung verloren hat.

Es ist, wie wenn der alte Kanon einer langjährigen Bühnentradition verlassen wird, und der Spielleiter aus dem Geiste der Dichtung allein die Szene neu aufbaut. Auch sein Werk wird zuerst offenkundig in der neuen Anordnung, die das hergebrachte Schema durchbricht, in einem neuen Grundriß, in neuen Hintergründen, Versatzstücken und Kostümen. Aber lebendig wird es erst, wenn es auch den Geist der Darstellung mit neuem Leben erfüllt und die Dichtung selbst, die zu typischer Repräsentation erstarrt war, von innen heraus wieder beseelt. So erging es den alten Darstellungsstoffen unter den Händen der neuen Meister. Darum krampfen sich die Hände in echterem Schmerz, darum wird das Mitleid des Johannes tiefer, der Abschiedsblick der Mutter demütiger und inniger zugleich, der Todeskampf in dem niedergesunkenen Haupte des Herrn ergreifender. Darum bauscht sich aber auch das Lendentuch in so großartigem Schwunge gleich einer wehenden Fahne der Trauer, ballen sich die Wolken so drohend und düster hinter dem Gekreuzigten, wie Vorboten des Sturmes über der lieblichen Landschaft, die nichts noch zu ahnen scheint von dem Menschheitsschicksal, das droben auf dem einsam baumbestandenen Hügel sich erfüllt. Jetzt ist kein Platz mehr für die krampfhaft wilden Gebärden der Schächer, die an das volkstümliche Passionsspiel des Mittelalters erinnern, kein Platz für würfelnde Kriegsknechte und reisige Hauptleute. Das Drama ist ganz verinnerlicht. Es ist auch nicht mehr die feierliche Repräsentation des

Schmerzes in den großartig schwingenden Kurven pathetischer Gebärden, wie sie das hohe Mittelalter erfand. Der Vorgang ist aus der Sphäre einer idealen Entrücktheit in irdische Nähe herabgezogen. Es sind wirkliche Menschen zwischen wirklichen Bäumen auf wirklichem Boden. Und diese Menschen beseelt ein wirkliches Empfinden. Das Erlebnis des Kreuzestodes und des Mutterschmerzes wird in künstlerischer Gestaltung noch einmal zur unmittelbar nahen Gegenwart.

Weil Grünewald, seit man in ihm den Schöpfer des Isenheimer Altares erkannte, als der Maler der Leidenschaft galt, wurde auch dieses Kreuzigungsbild, das keine Künstlerbezeichnung trägt und das aus einer ähnlichen Empfindungswelt zu stammen scheint wie seine großartigen Schöpfungen, zuerst ihm zugeschrieben. Man sah es nicht, wie auch seine Kunst aus dem Boden seiner Zeit erwachsen war und darum keineswegs so allein steht, wie es scheinen mochte, sondern in ihren allgemeinen Zügen den Werken anderer, die neben ihm stehen, verschwistert ist. Wieder braucht es nicht die Voraussetzung unmittelbarer und werkstattmäßiger Verbundenheit, um Ähnlichkeiten, die mehr die allgemeine Gesinnung als die besondere handwerkliche Gewohnheit betreffen, zu erklären. Es genügt die Gemeinsamkeit der Voraussetzungen in einem weiteren Betracht, als sie in dem viel zu engen Begriff der Schule zu fassen wäre.

Daß Cranach und nicht Grünewald der Schöpfer der Münchener Kreuzigung ist, unterliegt heut, da die überzeugende Zuschreibung einmal ausgesprochen ist, keinem Zweifel mehr. Das Werk ist in allen Einzelzügen ebenso eng den kommenden wie den voraufgehenden Schöpfungen des Meisters verbunden, und insbesondere gehört das Marienbild, das neben den Anfangsbuchstaben seines Namens die Jahreszahl 1504 trägt, zu der Kreuzigung wie die Schwester zum Bruder, wie die Idylle zur Ballade, es ist ihm nicht nur in der Handschrift verwandt, sondern ebensosehr in dem Geiste. Es ist dasjenige Werk, das Cranach am engsten der Donauschule verknüpft, das, wenn die Kreuzigung an Grünewald denken ließ, den Namen des Altdorfer unmittelbar in die Erinnerung ruft.



Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. 1504. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Man kann von Einzelheiten ausgehen, um die Verwandtschaft der beiden Werke zu beweisen. Die Falten der Gewänder sind auf beiden gleichermaßen lang gezogen, um am Boden erst sich in krausen Kurven zu stauen. Die kleinen Engel gleichen wie seine leibhaftigen Abkömmlinge dem Johannes, der mit Maria unter dem Kreuze steht, die Landschaft ist ähnlich in der Stimmung wie in der Behandlung von Baum und Ferne, die Farbe ist beide Male tief und von leuchtendem Glanze in den einfachen Kontrasten eines satten Rot und warmen Gelb und dunklen Blau und dem Grün der Vegetation, wenn auch die schärfere Modellierung des Münchener Bildes einer weicheren Formgebung auf der Berliner Ruhe auf der Flucht Platz macht. Wesentlicher aber ist es, wie beide Male mit kühner Hand ein hundertmal behandelter Vorwurf aus seinen inneren Voraussetzungen neu gestaltet wird. Es ist gleichgültig, was man zuerst nennt, ob die Verteilung im Raume, wie Maria zur Seite gerückt und das Engelkonzert vorn in die Mitte genommen wird, ob die Art, wie die Gruppe mitten hinein in die Landschaft gesetzt und diese selbst zu einem Hauptträger der Stimmung gemacht wird mit der alten, wetterharten Tanne, der jungen und leicht aufsteigenden Birke, der lichten und heiteren Ferne, ob die Empfindung, mit der diese Stunde reinen Glückes beseelt ist in dem zärtlichen Blick und der sorglichen Haltung der Mutter oder den kindlichen Gebärden des Jesusknäbleins und der kleinen Engel, die mit freundlichem Eifer ihm Blumen reichen, Wasser schöpfen, ein Vöglein gefangen bringen. Denn eines ist nicht ohne das andere denkbar. Erst durch die Freiheit der Raumanlage gewinnt der Künstler die Möglichkeit, einen Vorgang so frei aus den Beziehungen der Menschen zu entwickeln; erst wenn ohne Zwang nach seinem Willen die Bewegungen der Körper die Tiefe gewinnen, vermag jener Grad von Lebendigkeit sich einzustellen, der den Eindruck innerer Beseeltheit gewährleistet.

Mit solchen Werken steht Lukas Cranach, nicht als ein Jüngling mehr, sondern an der Schwelle des vierten Jahrzehnts seines Lebens, als ein Künstler von ausgeprägter Eigenart und vollendeter Meisterschaft vor

den Augen der Nachwelt. Das wenige, das aus den voraufgehenden Jahren seiner Wanderschaft erhalten ist, den Jahren von 1500 bis 1503, die er vermutlich zu einem Teile in Österreich verbrachte, gibt kaum eine Auskunft über den Weg, den er zurücklegte, seit er, wohl noch zu Ende der achtziger Jahre des alten Jahrhunderts, die väterliche Werkstatt in Kronach verließ. Nur der letzte Schritt einer Entwicklung, die die Spannweite einer Generation besessen haben muß, wird in den drei Kreuzigungen, der einen gemalten und den zwei in Holz geschnittenen, die etwa zwischen 1500 und 1502 entstanden, deutlich, und auch die spärlichen Werke, die sich diesen gesellen lassen, weisen schon die Hand des werdenden Meisters, nicht des lernenden Schülers. Da sind ein paar Holzschnitte noch, ein heiliger Stephan vor allem, in dem das krause Ast- und Wurzelwerk der Spätgotik wahre Triumphe feiert. Es ist wie ein Auftakt zu Cranachs reichem Holzschnittwerk, das wenige Jahre später in starker Fülle einsetzt. So eng die Zeichnung sich den bizarren Formverflechtungen des spätgotischen Barock anschließt, so weit entfernt sie



Stephan. 1502. Holzschnitt

sich doch schon von den dünnen, schlankgliedrigen und beinahe körperlosen Gebilden der Meister des ausgehenden 15. Jahrhunderts. In bewußtem Gegensatz ist dieser Stephan derb wie ein Bauernknecht gestaltet, mit groben Zügen und starkknochigen Gliedern. An den kräftigen Baumstämmen kriechen breitmäulige Fabeltiere, und droben hocken zwei Putten, die mit Trommeln und Pfeifen rücksichtslos lärmend die neue Zeit einzuläuten scheinen. Und auch in den zwei Kanonblättern, die um die gleiche Zeit entstanden sind, weht im wahren Sinne des Wortes ein neuer Wind. Noch wird im Gegensatz zu der gemalten Kreuzigung in München das hergebrachte Schema der alten Anordnung beibehalten, wie es die altgeheiligte Aufgabe verlangt. Aber breit bläht sich der Mantel Johannis, schlägt wie eine Fahne um den Stamm des Kreuzes, und schwer zieht das Ende des mächtigen Lendentuches nach abwärts.


Kreuzigung Holzschnitt

Bei aller großartigen Steigerung der Motive bleibt noch viel altertümliches Wesen in diesem Holzschnitt. Ganz noch im gotischen Sinne emp-

funden ist der vom Scheitel bis zur Zehe in machtvoller Einheitlichkeit geführte Schwung der leidenschaftlich bewegten Gestalt des Evangelisten Johannes. Cranach milderte die Motive, als er nicht lange darauf ein neues Kanonblatt zu zeichnen hatte. Der Sturm legt sich. Die Menschen sind stiller geworden, aber sie stehen fester auf dem Boden. Mit dem Stephan zusammen war diese Kreuzigung zum Schmuck des Passauer Missale bestimmt, das im Jahre 1503 erschien.



Dr. Stephan Reuß. 1503. Nürnberg, Germanisches Museum

Cranach muß damals schon ein wohlgeachteter Maler gewesen sein. Denn ganz gewiß vertraute keinem Namenlosen der Verleger Winterburger in Wien den Schmuck eines wichtigen Werkes an. Und ebenso gewiß ließ nicht von dem ersten besten der Rektor der Wiener Universität, der Doktor Stephan Reuß, sein und seiner Frau Bildnis malen. Und er war gut beraten, als er es tat. Denn kein anderer zu jener Zeit, selbst Dürer nicht, hätte seine Züge so lebenswahr und so sprechend der Nachwelt überliefert. Die schlankfingerigen nervösen Hände, die denen

des Johannes auf dem Bilde der Kreuzigung so nahe verwandt sind, scheinen fast beredter noch als der gespannte Ausdruck der in ihrer Häßlichkeit fesselnden Züge. Auch die Frau ist alles andere als schön, aber sie trägt einen energievollen Charakterkopf, und frei und groß sitzt sie im Bilde.

Wo mochte Cranach gelernt haben, ein Bildnis so anzuordnen? Dürer hatte in Italien den neuen Stil der Menschendarstellung gefunden. Daß auch Cranach den gleichen Weg über die Alpen gegangen sein sollte, ist in hohem Grade unwahrscheinlich, denn abgesehen davon, daß kein späteres Zeugnis von einer solchen Reise zu berichten weiß, deutet auch keine Spur in seinem Werk auf eine frühe unmittelbare Berührung mit südlicher Kunst. Wieder genügt es, auf die allgemeinen Voraussetzungen der Zeit zu verweisen. Daß auch Anregungen von Dürer schon damals ihn berührt haben, daß er Bildnisse wie das Selbstporträt von 1493 oder andere der Art, die es geben mochte, zu Gesicht bekommen habe, gehört keineswegs ins Reich des Unmöglichen. Aber die malerische Auffassung, der weiche Schmelz der leuchtenden Farbe war sein Eigentum, wenn es auch wieder nicht ganz an Gleichnissen fehlt. Denn jener merkwürdige Dominikaneraltar des alten Holbein, der 1501 in Frankfurt am Main entstand, zeigt, wie ein gleichgerichtetes Streben durch jene Zeit ging, und wie ein Schatten taucht die Gestalt des Matthias Grünewald hinter diesem Werke auf, die zuerst in dem Münchener Bilde der Verspottung Christi in dem gleichen Jahre greifbare Form gewinnt, in dem Cranach in Wien das Bildnis des Doktor Reuß malte. Daß schon damals eine Berührung Cranachs mit Grünewald stattgefunden habe, bleibt unwahrscheinlich, nicht nur, weil ihre Wege offenbar weit auseinandergingen, sondern weil trotz einer allgemeinen Verwandtschaft der Stilbildung doch von einer Beeinflussung des einen durch den andern nicht die Rede sein kann.

Der Kreis der erhaltenen und bekannten Frühwerke, der Werke, die der etwa dreißigjährige Cranach schuf, ist noch immer eng genug. Es gibt eine Federzeichnung, die die Jahreszahl 1504 trägt und ein Liebes-



Liebespaar, Zeichnung. 1504. Berlin, Kupferstichkabinett

paar in einer Landschaft darstellt. Die Gestalten sind wie geladen von drängender Empfindung. Jede Dürersche Zeichnung erscheint kühl und gemessen neben diesem strömenden Reichtum der Form, der von der



Der heilige Valentin Wien, Akademie

geballten Gruppe emporsteigt in dem mächtig sich windenden Baumstamm, um in Laubwerk und Ästen sich breit zu entladen. Auch diese Zeichnung trägt keinen Namen, wie die meisten Werke der Frühzeit.

Aber sie ist so gesättigt von dem Geiste des einen Meisters, der sich in diesem ganzen Komplexe äußert, und anderseits so vielfach verknüpft den gesicherten Werken Cranachs, daß ein ernstlicher Zweifel an der Richtigkeit der Zuschreibung nicht zu bestehen vermag. Es schließt sich dieser Gruppe endlich ein kleiner Altarflügel mit dem heiligen Valentin an, der einen Stifter empfiehlt, gleichsam als gemaltes Gegenstück zu dem in Holz geschnittenen Stephanus. Wie dort überrascht der derbe, stark gebildete Kopf des Heiligen, der in großen Flächen breit mit dem Pinsel modelliert ist. Zierlich steigt als Kontrast ein nur sparsam belaubter Baum hinter dem Bischof empor, und Schlingpflanzen gleich wuchert das spätgotisch krause Goldschmiedewerk des Krummstabes, den er vor sich hält, ähnlich dem aus lebendigen Zweigen geflochtenen Heiligenschein des Stephanus. Dem zartgebildeten Porträtkopf des Stifters steht das derbe Antlitz des Besessenen gegenüber, der mit aufgerissenem Munde schreiend zurücksinkt.

Wie jedes Bild dieser Frühzeit, so ist auch der Wiener Altarflügel ein Werk von starker Originalität und eigenwüchsiger Kraft. Es wäre ein aussichtsloses Bemühen, aus fremden Einflüssen die Kunst des jugendlichen Cranach herleiten zu wollen. Er muß selbst zu den Meistern gerechnet werden, die einen neuen Stil begründen. In sich gefestigt und seines Wollens gewiß zog er um das Ende des Jahrhunderts donauaufwärts. Das Rüstzeug seiner Kunst lag wohlgeordnet, als er seine Lehrzeit in Bayern beendet hatte. Rasch erwarb er sich Ruf und Ansehen in seinem neuen Wirkungskreise. Wunderdinge wurden von dem Maler Lukas Cranach erzählt. Es heißt in einer Lobschrift auf ihn, die im Jahre 1509 im Druck erschien, er habe in Österreich Trauben auf einen Tisch gemalt, die so täuschend naturähnlich gewesen seien, daß eine Elster herangeflogen sei und danach gepickt habe. Man braucht eine solche Anekdote gewiß nicht allzu ernst zu nehmen, aber zwei Hinweise enthält sie doch, die nicht übersehen werden dürfen, den einen auf ein Stoffgebiet, von dem nur wenig Spuren erhalten blieben, den anderen auf den frühen Ruhm des jugendlichen Meisters. Die Erzählung ist eine Mahnung

mehr, das, was von Cranachs frühen Werken erhalten ist, nur als Stückwerk zu nehmen und als die verstreuten Reste einer gewiß reichen und weitverzweigten Tätigkeit. So kostbar die Spuren sind, die nacheinander dem Dunkel der Vergessenheit entstiegen, sie schließen sich doch nur zu einem unvollkommenen und höchst lückenhaften Bilde von dem ersten Schaffen Cranachs, dessen hohe Meisterschaft sich in Werken wie der köstlichen Ruhe auf der Flucht wahrhaft überraschend offenbart.



Landsknecht und Mädchen Holzschnitte

DIE ERSTE WITTENBERGER ZEIT

IM Jahre 1504 wurde Lukas Cranach von Kurfürst Friedrich dem Weisen nach Wittenberg berufen. Die Tatsache allein, daß der Kurfürst, der bemüht war, eine Anzahl der besten Männer seiner Zeit in seiner Residenzstadt zu versammeln, ihn von weither nach Wittenberg kommen ließ, ist ein neuer Beweis dafür, daß Cranach schon damals ein geschätzter und bekannter Meister gewesen sein muß. Er war ein Mann in gesetzten Jahren und seit einiger Zeit bereits verheiratet. Er hatte eine Frau aus der angesehenen Gothaer Familie Brengbier heimgeführt und besaß in Gotha ein Haus, das ihm wahrscheinlich als Mitgift zugefallen war. Zwei Söhne und drei Töchter gingen im Lauf der Jahre aus Cranachs Ehe mit Barbara Brengbier hervor.

Aus weiter Ferne war der Ruf von Cranachs Kunst bis in die sächsischen Lande gedrungen. Cranach muß sich, als der Antrag des Kurfürsten an ihn erging, noch in oberdeutschem Gebiet aufgehalten haben, denn es heißt an der Stelle, an der von seiner Berufung die Rede ist: „nach dem bayrischen Krieg“, und das ist wohl nicht anders zu verstehen, als daß erst nach Abschluß der kriegerischen Ereignisse dort seine Reise möglich wurde. Im Frühjahr des Jahres 1505 scheint er in Wittenberg eingetroffen zu sein.

Die sächsische Hauptstadt muß einem Oberdeutschen damals als ein recht weltentlegener Ort erschienen sein, und es war ganz gewiß für Cranach kein leichter Entschluß, dem Rufe Folge zu leisten und aus den reicheren Gegenden, in denen er heimisch war, gleichsam bis an die äußersten Grenzen der Zivilisation zu ziehen. Aber es mochte ihn zugleich doch reizen, auf jungfräulichem Boden zu stehen, wo eine Fülle neuer Aufgaben ihn lockte und das Interesse eines kunstbegeisterten Fürsten seinem Talente freie Entfaltung verbürgte.

Es sind von einer Wittenberger Kunst vor Cranachs Eintreffen kaum Spuren erhalten geblieben, aber man darf sich darum keineswegs vorstellen, er sei der erste Maler gewesen, der in die Residenzstadt des Kurfürsten gelangte. Vielmehr war hier schon seit Jahren, schon seit dem Regierungsantritt Friedrichs des Weisen, eine vielgestaltige künstlerische

Tätigkeit entfaltet worden. Eifrig wurde an dem malerischen Schmuck der ausgedehnten Räumlichkeiten des Schlosses gearbeitet. Eine ganze Reihe von Künstlern war im kurfürstlichen Dienste beschäftigt. Die Stelle des Hofmalers war auch vor Cranachs Eintritt bereits mehrfach besetzt. Ein Maler Hans blieb neben ihm noch bis zum Jahre 1509 im gleichen Amte tätig. Daß Cranach allerdings anders eingeschätzt wurde als seine Vorgänger, geht allein schon aus der Höhe seines Jahresgehaltes hervor, das mit hundert Gulden mehr als das Doppelte des Gehaltes früherer Hofmaler betrug.

Welcher Art aber die Kunst gewesen ist, die damals in Wittenberg geübt wurde, davon wird sich schwerlich noch eine Vorstellung gewinnen lassen. Der Versuch, den Meister Hans mit Jan Gossaert gleichzusetzen, hat sich als irrtümlich erwiesen. Es bleibt nur die Tatsache bestehen, daß ein Niederländer am Wittenberger Hofe beschäftigt war. Wertvoller als dieser allgemeine ist der besondere Hinweis auf die Anwesenheit jenes Jacopo de' Barbari, der zu seiner Zeit in Deutschland einen starken Einfluß auf die Künstler, mit denen er in Beziehung trat, geübt, der auch auf Dürer nachdrücklich eingewirkt haben muß. Man darf es für gewiß nehmen, daß der Eindruck seiner Werke nicht spurlos an Cranach vorübergegangen ist, der kaum bisher Gelegenheit gehabt zu haben schien, mit italienischer Kunst in dauernde und unmittelbare Berührung zu kommen.

Aber es weht noch nicht der befreiende Hauch südlichen Geistes aus den spärlichen Werken, die den ersten Jahren von Cranachs Wittenberger Tätigkeit entstammen. Und es gelingt nicht, aus äußeren Beziehungen, nicht aus inneren Motiven den tiefgreifenden Wandel restlos zu erklären, der sich in Cranachs Kunst um diese Zeit vollzieht. Es war nicht leicht, das Rätsel seiner ersten Schaffenszeit zu deuten, und jeder Erklärungsversuch ließ viele ungelöste Reste zurück. Aber es ist schwerer noch, für den Übergang zu seinem zweiten Stile, der jenen ersten beinahe unvermittelt ablöst, eine befriedigende Formel zu finden. Es bleibt psychologisch nahezu unbegreiflich, daß der Schöpfer der leidenschaftlich er-

regten Kreuzigungsbilder, der Erfinder heiterer Landschaftsidyllen alle selbstgefundene und schwererrungene Erkenntnis so rasch, so vollkommen, so leichten Herzens wieder preisgab. Die bequeme Erklärung, daß der reife Mann sich von dem jugendlichen Überschwange einer Epoche des Sturmes und Dranges losgesagt habe, reicht nicht zu, das Phänomen zu deuten. Denn gerade dieser Wandel des künstlerischen Temperamentes bliebe das Unfaßbare. Es muß vielmehr die Jugendepoche Cranachs unter dem Gesichtswinkel und aus der Kenntnis seiner Gesamtentwicklung betrachtet und beurteilt werden, und es ergibt sich auch von hier aus, daß nichts falscher wäre, als seine Frühwerke gleichsam für freie Schöpfungen eines leidenschaftlich erregten Temperamentes zu nehmen. Sie sind in Wahrheit gleich allen künftigen Werken Cranachs auf dem Boden einer klaren und bewußten künstlerischen Einsicht erwachsen. Auch dürfen die Zufälligkeiten der Erhaltung nicht außer Betracht bleiben. Aus Cranachs erster Schaffenszeit sind nur kleinere Werke auf uns gekommen, die eine freiere Behandlung eher vertragen als die großen kirchlichen Repräsentationsstücke, die von seiner ersten Wittenberger Tätigkeit heute allein Zeugnis ablegen müssen, und diesen zur Seite steht eine Reihe von Holzschnitten, in denen die Verbindung mit des Meisters eigener künstlerischer Vergangenheit besser gewahrt scheint.

Bei all dem läßt sich aber die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß eine schwer überbrückbare Kluft die Werke, die bis zu dem Jahre 1504 entstanden waren, von dem Katharinenaltar trennt, der die Jahreszahl 1506 trägt. Man stellt sich vor, wie anders nur wenige Jahre zuvor Cranach eine solche Aufgabe angepackt hätte, und man sieht nicht ohne Bedauern eine starke Originalität und freie Gestaltungskraft so plötzlich wieder versiegt. Es muß indessen nachdrücklich davor gewarnt werden, ein Geschmacksurteil unserer Zeit, das zudem beinahe schon überholt ist, zum Maßstab einer Leistung der Vergangenheit zu machen. Es muß vielmehr aus der allgemeinen Lage der gleichzeitigen Kunst und aus den inneren Bedingtheiten der Persönlichkeit der Wandel ihrer Aus-



Marter der heiligen Katharina. 1506. Dresden, Gemäldegalerie

drucksform von Jahrzehnt zu Jahrzehnt beurteilt werden. Unter diesem Gesichtswinkel ist das, was wir heute Donaustil nennen, ebenso eine zeitlich vorübergehende Stilform wie die besondere Kunstart der ersten Epoche des Cranachschen Schaffens, und wie er um die Jahrhundertwende seiner Zeit vorangeschritten war, so wiederum, als er fünf Jahre darauf in die Bahnen gesicherter Tradition zurückzulenken scheint und zugleich sich zu der notwendigen Auseinandersetzung mit der klassischen Kunst der italienischen Renaissance entschließt.

Aber Cranach verstand die Lehre des Südens nicht gleichwie Dürer als die erlösende und befreiende Formel. Er war nicht ein so erkenntnis-


Flügel des Katharinenaltars
(Dresden, Gemäldegalerie)

starker Geist, und es scheint, daß er zugleich fester in der eigenen Vergangenheit verwurzelt war. Er hätte gewiß unschwer nun auch eine Kontrapostfigur zeichnen zu lernen vermocht. Aber ihm erschien der modische Drehschritt als die elegantere Form der Bewegung, und er stellte in den Vordergrund seines Katharinenbildes einen zierlich gekleideten Edelknaben, der in gespreizter Wendung einen Fuß vor den anderen setzt und den schlanken Körper gleichsam um die schwere Lanze, die er trägt, sich drehen läßt. Auch ein Motiv wie der übergreifende Arm des Henkers, der eine Schwingung der ganzen Gestalt um ihre eigene Achse vorzubereiten scheint, ist aus dem gleichen Formengeschmack zu erklären. Um solcher Figuren willen ist die ganze Komposition erfunden. Aber die Gestaltungskraft reicht nicht zu, auch die Körper der Menschen untereinander in gleicher Weise zu verflechten, und Cranach wagt es auch nicht, in dem Repräsentationsstück des kirchlichen Altars die gleiche freie Umordnung zu vollziehen wie in dem kleinen Andachtsbilde. So drängt sich nun alles wieder am vorderen Bildrande. Die Körper stoßen einander, und es ist in Wahrheit kein Raum auf der schmalen Bühne für alle die Menschen, deren Köpfe und Hände sichtbar werden. Es hängt damit zusammen, daß auch der Vorgang selbst in der alten typischen Weise als die Repräsentation des Martyriums gegeben und nicht in seiner Tatsächlichkeit als ein wirkliches Ereignis gefaßt wird. Die Heilige kniet in

gelassen stiller Ergebenheit. Hinter ihr zieht der Henker das Schwert. In erdachten Posen sinken die vom Blitz Getroffenen zu Boden, und der edle Anstand verbietet die Verzerrung des Ausdrucks, die der Schmerz zu fordern scheint. In diesem geräuschlosen Durcheinander, das weit entfernt ist, ein wildes Getümmel zu bedeuten, bleibt Raum für die ruhige Assistenz der fürstlichen Stifter, die sich kaum sichtbar in Haltung und Gebärde von den bestraften Heiden abheben. Nicht minder ruhig und gemessen wie auf der Mitteltafel geht es auf den Flügeln zu, wo heilige Frauen in sittsamer Pose ihre Attribute weisen. Die Menschen stehen nicht in der Landschaft, sondern diese wird ihnen zur Folie. Über ihren Köpfen erheben sich Hügel mit mächtigen Burgbauten, wie sie in sächsischen Landen damals emporwuchsen, bewaldete Berge und Bäume mit hängenden Zweigen, die allein an den naturbegeisterten Maler der Münchener Kreuzigung und der Berliner Ruhe auf der Flucht gemahnen.



Flügel des Katharinenaltars
(Lützschena, Sammlung Speck v. Sternburg)

War dort das Ganze eher da als die Teile, so wird hier eine Komposition in altertümlicher Weise wieder stückweise zusammengebaut. Die Darstellung einer Menschenmenge gibt die erwünschte Gelegenheit, eine ganze Galerie von Bildnisköpfen auszubreiten. Die Skizzenmappe wird zu Rate gezogen. Auch der Charakterkopf des Dr. Reuß muß wieder herhalten. Zum ersten Male offenbart sich Cranach im großen Stile als Bildnismaler, und seine besonderen Gewohnheiten der Einstel-

lung des Kopfes wie des immer etwas stumpfen Ausdruckes der Augen geben sich hier bereits in unverkennbarer Weise kund.

Stände der Katharinenaltar am Eingang von Cranachs Schaffen, so wäre der Weg seiner Entwicklung minder schwierig zu deuten als nach dem eigenartigen Auftakt seiner in Oberdeutschland entstandenen Werke. Auch der einzelne Altarflügel, der aus früherer Zeit erhalten blieb, wich gewiß weniger von dem überlieferten Schema ab als die gleichzeitigen kleinfigurigen Kompositionen. Auch der heilige Valentin stand in ganzer Höhe der Tafel am vorderen Bildrande, und vor ihm stieg die Landschaft, hinter ihm eine Baumsilhouette in die Höhe. Aber ein anderer Geist wehte doch selbst in diesem Bilde. Der Fallsüchtige mit dem brüllend aufgerissenen Munde hätte keinen Platz in der stummen Gesellschaft der Stürzenden auf der Katharinentafel, und das Gesicht des heiligen Bischofs war mit einer anderen Leidenschaft geknetet als die mit vornehmer Ruhe modellierten Köpfe der Herren, die, ohne eine Miene zu verziehen, dem Henkerswerke beiwohnen. –

Das Schicksal ist den Schöpfungen Cranachs aus den ersten Jahren seiner Wittenberger Tätigkeit nicht günstig gewesen. Die Werke, die ein glücklicher Zufall vor dem Untergange bewahrt hat, dürfen nur als Beispiele gelten, und das Urteil darf nicht zu einseitig auf das heut noch Vorhandene festgelegt werden. Wir wissen aus der Rede, mit der im Jahre 1508 der Professor der Rechte Dr. Johann Scheurl vor einer glänzenden Versammlung von Fürsten und Gelehrten die Überweisung der Stiftskirche an die Universität feierte, daß damals nicht weniger als neunzehn Altäre mit Gemälden Dürers, Cranachs, sowie niederländischer, italienischer und französischer Meister geschmückt waren. Fast nichts ist von all dem erhalten, nichts wenigstens mit voller Sicherheit auf den ehemaligen Altarschmuck der Wittenberger Stiftskirche zurückzuführen. Was vom Bildersturme verschont blieb, wurde bei einem Brande im Jahre 1760 zum Raube der Flammen, dem auch der Hauptaltar mit Cranachs Darstellung der Dreieinigkeit zum Opfer fiel.

Aus den Beschreibungen allein läßt sich nicht viel mehr als eine ungefähre Vorstellung von diesem viel bewunderten Hauptwerke des Meisters gewinnen, und ähnliche Darstellungen, die erhalten sind, genügen kaum zum Versuche einer Rekonstruktion des Verlorenen. Es gibt aus etwas späterer Zeit ein Bild der Dreifaltigkeit, das in der Hauptgruppe einigermaßen mit der Beschreibung der Mitteltafel des Altars übereinstimmt. Aber es ist nicht viel damit gewonnen, da innerhalb des knappen Jahrzehntes, das die Entstehungszeit des verlorenen Wittenberger Altars von der des Leipziger Bildes trennt, ein entscheidender Wandel im Stile des Lukas Cranach sich vollzog, und wenn die Anordnung der Komposition im Großen sich möglicherweise gleichblieb, darf doch in der Durchbildung im Einzelnen kaum eine Ähnlichkeit vorausgesetzt werden.



Aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch. 1509. Holzschnitt

Nur ein einziges Gemälde, das zeitlich dem Katharinenaltar nahe steht, vermag in etwas zu bestätigen, was an Aufschlüssen über den Stil der Cranachschen Heiligenbilder in dieser Epoche zu gewinnen war. Denn wie das Martyrium der Katharina, so wird auch eine Altarstaffel mit den vierzehn Nothelfern zu einer Sammlung bildnismäßiger Köpfe, und wieder ist charakteristisch das dichte Gedränge, das alle früheren Versuche räumlich freier Ordnung so merkwürdig vergessen läßt.

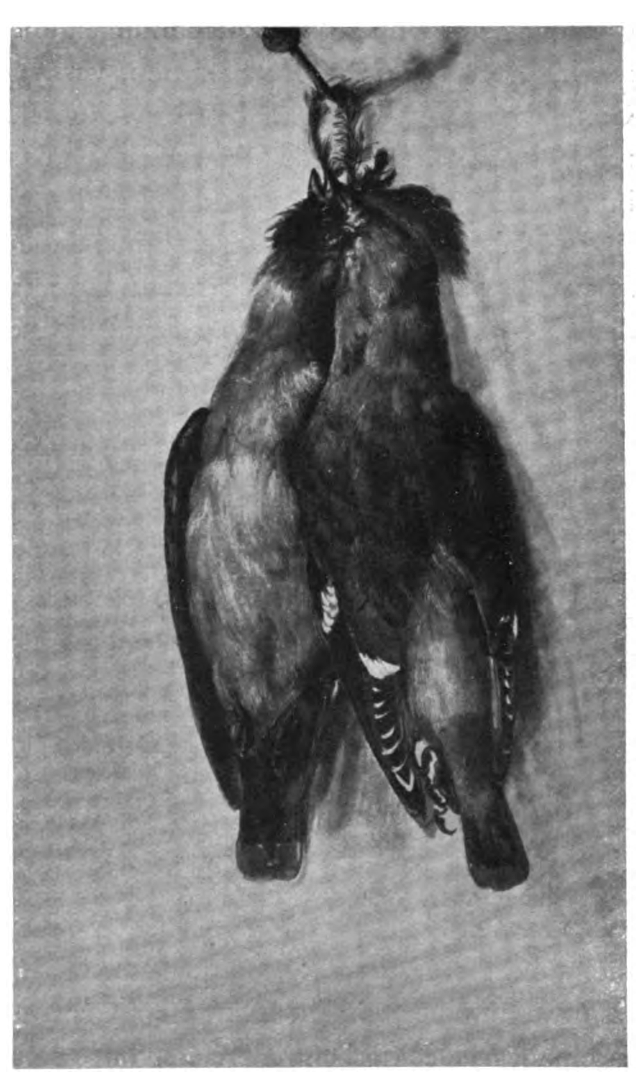
Das Bild mit den vierzehn Nothelfern, das in der Torgauer Marienkirche erhalten blieb, ist die Staffel eines Altars, dessen Hauptteil erst zwei Jahre später fertiggestellt wurde. Es ist wenigstens kaum denkbar, daß es in weiterem Abstand von dem Dresdner Katharinenaltar entstanden



Die vierzehn Nothelfer — Torgau, Marienkirche

sei, der mit ihm das einzige ist, was aus den ersten drei Jahren von Cranachs Wittenberger Tätigkeit erhalten blieb. Man darf es angesichts dieser spärlichen Reste niemals vergessen, wie geringen Spuren einer vielseitigen malerischen Tätigkeit wir heute gegenüberstehen. Zwar geben die Rechnungsbücher der kurfürstlichen Hofhaltung in dieser Zeit noch nicht wie in späteren Jahren Auskunft über die große Zahl von Arbeiten, die im Laufe eines Jahres aus der Cranachschen Werkstatt hervorging. Aber wir besitzen ein wertvolles Zeugnis in dem Vorworte, mit dem der Doktor Christoph Scheurl im Jahre 1509 die oben erwähnte akademische Rede, dem befreundeten Meister widmete. Gewiß darf nicht alles gar zu wörtlich genommen werden, was hier zu Lob und Preis Cranachscher Kunst erzählt wird, denn sichtlich sind die vielen Anekdoten antiken Künstlerlegenden nachgebildet, um das Gleichnis des Apelles, das jener Zeit unerläßlich schien, dem Wissenden nahe-

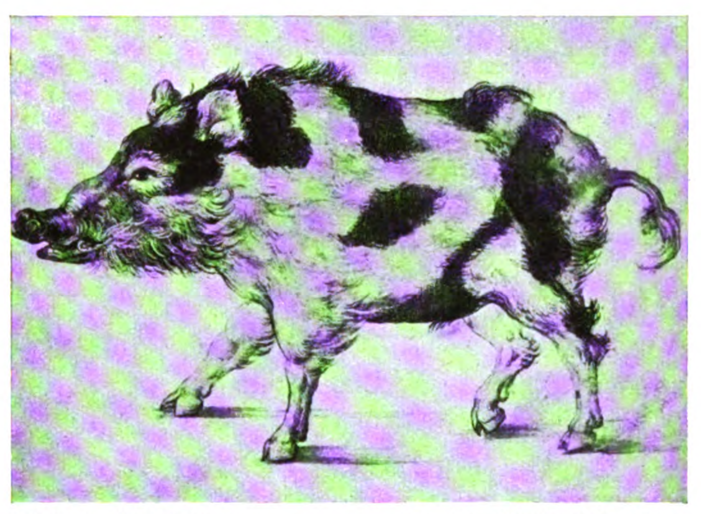
zulegen. Alle diese Geschichten handeln von der täuschenden Naturähnlichkeit der malerischen Wiedergabe. In ermüdender Wiederholung werden Beispiele aufgezählt, wie ein Jäger ein gemaltes Hirschgeweih, ein Fürst ein gemaltes Jagdstilleben für wirklich hält, wie ein Bildnis des Herzogs Johann im Schlosse Lochau von den Einwohnern ehrfurchtsvoll gegrüßt wird. Auch die Geschichte von der Elster, die an gemalten Trauben pickt, gehört hierher.



Zwei Birkhühner. Deckfarbenmalerei.
(Dresden, Kupferstichkabinett)

Es ist solchen beinahe typischen Erzählungen natürlich nur ein bedingter Wert beizumessen. Aber damit ist noch nicht ein Recht gegeben, sie als reine Erfindung zu betrachten. Zum mindesten muß vorausgesetzt werden, daß Gemälde der erwähnten Art überhaupt existierten. Und da besonders viel von allen Gattungen jagdbaren Wildes die Rede ist, muß man es für gewiß nehmen, daß Cranach als Maler von Tieren und Stilleben sich besonders hervorgetan habe. Von dieser Tätigkeit ist heute kaum eine Spur mehr

erhalten. Nur eine Anzahl Zeichnungen und Deckfarbenmalereien, die gewiß erst späterer Zeit entstammen, vermag eine Vorstellung von den Gemälden zu geben, die Scheurl gesehen hatte. Da gibt es vor allem tote Vögel, nach Jägerbrauch paarweise an den Köpfen aufgehängt, deren buntes Gefieder mit spitzem Pinsel sauber nachgezeichnet ist. Und da sind Zeichnungen von Wildschweinen, die gewiß die Erinnerung an Jagderfolge der fürstlichen Herren zu bewahren bestimmt waren. Wenn diese Dinge heute etwas Überraschendes haben, so liegt es ohne Zweifel



Wildschwein, Zeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett

mehr an unserer unvollkommenen Vorstellung von der Kunst jener Zeit, als etwa an einer Sonderstellung Cranachs. Denn auch von Dürer gibt es ein paar Deckfarbenmalereien von erstaunlicher Farbenfrische und Naturnähe, die das buntschillernde Gefieder seltener Vögel oder ein Rasenstück mit Gräsern und Blumen getreulich wiedergeben. Und ein Zufall hat gerade von der Hand des Jacopo de' Barbari ein Stilleben mit einem toten Vogel erhalten, das nur darum so überraschend erscheint, weil nicht mehr Gemälde der Art sich bis in unsere Zeit gerettet haben.

Man muß nach der Lobrede Scheurls annehmen, daß die fürstlichen Herren Cranachs gerade auf diesen Zweig seiner Tätigkeit besonderen



Hirschjagd. 1506. (Teilstück) Holzschnitt

Wert legten. Es heißt da, daß er selbst sie auf der Jagd begleitete und eine Tafel mit sich führte, um die Ereignisse an Ort und Stelle festzuhalten. Auch solche eigentlichen Jagdbilder Cranachs sind erst aus viel späterer Zeit erhalten. Daß aber Scheurl auch damals schon recht berichtet war, beweist ein Holzschnitt des Jahres 1506, der ganz ähnlich wie jene späteren Bilder eine große Hirschiagd schildert.

All dies gemahnt zur Vorsicht im Urteil, wenn man heut darauf angewiesen ist, aus spärlichen Resten einen Schluß auf die Tätigkeit Cranachs in den ersten drei Jahren seiner Wirksamkeit am kursächsischen Hofe zu ziehen. Wird doch ausdrücklich die erstaunliche Fruchtbarkeit des Malers gerühmt. Täglich, so heißt es, entstehen neue Bilder. In jedem Winkel seiner Werkstatt steht ein Gemälde. Aber glücklicherweise sind wir doch nicht auf die wenigen gemalten Altäre allein angewiesen, da eine Reihe von Holzschnitten, die in diesen Jahren entstanden, das Bild von Cranachs Schaffen in erwünschter Weise ergänzt. Und in diesen Blättern, in denen freier als in den kirchlichen Gemälden der Künstler Cranach spricht, offenbart sich deutlicher auch der Anschluß an den Stil seiner früheren malerischen Ausdrucksform.

Da waltet die gleiche unmittelbare Freude an der Natur, die Liebe zur Landschaft, die Lust am krausen Astwerk und Blättergewirr. Da kommt die Laune des Spätgotikers zum Durchbruch in wallenden Helmbüschen und rauschendem Gefieder, in bauschend gefälteten Gewandungen und schreckhaftem Fabelgetier. In unermüdlichen Erfindungen offenbart sich der Zeichner Cranach als ein Erzähler von ungeahnter Schöpferkraft. In dem einen Jahre 1506 entsteht etwa ein Dutzend der verschiedengestaltigsten Holzschnitte. Da gibt es eine Versuchung des heiligen Antonius, der von wildem Teufelsgetier über einer friedlichen Landschaft hoch in die Lüfte emporgetragen wird. Da steht ein Erzengel Michael mit schweren, großgefiederten Vogelflügeln und wägt eine ganze Höllenbrut gegen ein kleines, furchtsames Menschlein. Die heilige Magdalena wird von freundlichen Engelkindern über die Erde erhoben. Dem heiligen Erasmus werden die Därme aus dem geöffneten Leibe herausgedreht, und es geht bei diesem grausigen Schlächterwerk ganz anders zu als bei der sittsamen Marter der heiligen Katharina. Der heilige Georg steht gewappnet und gepanzert vor einer blühenden Landschaft. Um seinen Kopf mit dem lockigen Stirnhaar und dem krausen Wangenbart schlingt sich ein großer, zierlich gemusterter Reif an Stelle des Heiligenscheines. Ein Engelknabe trägt ihm den mäch-



Versuchung des heiligen Antonius

Holzschnitt



Marcus Curtius Holzschnitt

tigen Helm mit den prachtvoll üppig wallenden Federn. Das Urbild des deutschen Ritters, so steht er da in den breiten Eisenschuhen, im stählernen Handschuh die Linke am Schwert, in der Rechten die riesenhafte Lanze, die wie ein Mastbaum lotrecht emporwächst. In der Hirschjagd tut eine weite Landschaft sich auf, die gewiß mehr topographisch emporgeführt, als einheitlich gesehen ist, nicht Selbstzweck, sondern Schauplatz. In einem Turnier wimmelt es von Menschen und Pferden wie in einem aufgeregten Ameisenhaufen. Einzelne Reiter ziehen auf breitmäuligem Rosse vor Landschaften mit burgengekrönten Hügeln, und ein berittener Jäger erlegt im Dickicht des Waldes einen wilden Eber, der von anspringenden Hunden gestellt wird. In seltsamem Gegensatz steht neben all dieser spätgotisch barocken Krausheit das zierliche italienische Tempelchen mit seinen schlanken, luftigen Säulen, vor dem Marcus Curtius mit seinem Rosse in dem Erdspalt verschwindet. Es ist die einzige Komposition, in der Cranach sich herbeiließ, ein fremdes Vorbild zu kopieren. Eine italienische Plakette gab ihm das Motiv. Aber wenn auch jede Bewegung übernommen ist, so bleibt doch ein Widerspiel kämpfender Kräfte zwischen dem klaren Gruppenbau des Renaissancekünstlers und der absichtlich verunklärenden Linienführung des spätgotischen Meisters, den einfachen Horizontalen und Vertikalen der Architektur und dem



Der heilige Georg. 1506. Holzschnitt

vielfältigen Auf und Ab der Landschaft, die Cranach aus Eigenem hinzu erfand.

Das Jahr 1506 war eines der ertragreichsten in Cranachs Holzschnittproduktion. Voran gingen zwei kleine Blätter mit einem Landsknecht und einer Dame, ein wenig ängstlich noch in der Zeichnung, aber mit den riesenhaft wallenden Federbüschen schon den nachfolgenden ähnlich, und das große Blatt der Verehrung des Herzens Jesu, das 1505 entstand und eine der prächtigsten Leistungen des Meisters blieb. Der Johannes, der hier unter dem Kreuze kniet, gleicht noch wie sein leibhaftiger Bruder jenem anderen, der auf dem Münchner Bilde die klagende Gottesmutter stützt. Schwer bauschen sich die Gewänder. In mächtigem Schwung flattert das Lendentuch Christi, rollt sich das breite Spruchband zu seinen Füßen, und in überzeugender Flugbewegung tragen die vier Engelputten das riesige Wappenschild mit dem Herzen, in dem der Gekreuzigte erscheint. Um diese vier Engel hätte jeder Italiener den deutschen Meister beneiden dürfen. Sie sind im wohlabgewogenen rhythmischen Wechsel des Auf und Nieder nach dem kanonischen Gesetz der neuen Kunst erfunden. Aber kein Zwang wird spürbar. Frei schwingen sie sich empor, jeder eine Einheit, und alle vier doch in Beziehung aufeinander erfunden und zu einer schwungvollen Gruppe verbunden.

Angesichts dieser Fülle von Holzschnitten erhebt sich die Frage, ob Cranach nur der Zeichner gewesen sei, oder ob er auch selbst das Schneidemesser geführt habe. Endgültig mit ja oder nein läßt sich diese Frage so wenig für ihn wie für Dürer mit aller Sicherheit beantworten. Es ist nicht gewiß, ob sich schon auf dieser frühen Stufe der Entwicklung die Schnittausführung von der Zeichnung in der gleichen Weise getrennt habe, wie es wenig später erweislich geschehen ist. Denn die reichere Zeichnung stellte auch an die Geschicklichkeit des Holzschneiders andere Anforderungen, als dieser bisher zu erfüllen gewohnt war. Und es ist wohl denkbar und beinahe wahrscheinlich, daß gerade Meister wie Dürer und Cranach, die der Holzschnittkunst neue Wirkungen abgewinnen, wenigstens zuerst und gelegentlich selbst das Messer geführt



Holzschnitt

Verehrung des Herzens Jesu. 1505.

haben, um ein Beispiel zu geben und Handwerker heranzubilden, die ihren Absichten zu folgen imstande waren. Es ist auch kein Gegenbeweis, daß manche Unbeholfenheiten und Ungeschicklichkeiten des Schnittes im einzelnen darauf hinzudeuten scheinen, daß die Hand, die mit dem Messer das Holz bearbeitete, nicht immer dem Schwung und allen Feinheiten der Zeichnung zu folgen vermochte, denn dieser Zwiespalt ist auch dann nicht unerklärlich, wenn es dieselbe Hand ist, die einmal den Stift, das andere Mal das Messer führte. Immerhin wird es aber schwer fallen, Verballhornungen, wie die kleinfigurigen Nebenszenen im landschaftlichen Hintergrunde des Georgsblattes, auf Cranachs eigene Rechnung zu setzen.

So bleibt die Frage im einzelnen offen. Aber sicher ist es, daß Cranach sich zum mindesten selbst sehr intensiv um den Schnitt seiner Zeichnungen kümmerte und seine Holzschneider anleitete und erzog, um Leistungen von ihnen zu erzwingen, die technisch neben den gleichzeitigen Holzschnitten Dürers bestehen können. Denn lassen schon allgemeine Erwägungen darauf schließen, daß Cranach selbst zum wenigsten den Schnitt seiner Zeichnungen sehr sorgfältig überwachte, so wird es zur Gewißheit, daß er den technischen Dingen überhaupt ein hohes Interesse zuwandte, da er als Erfinder auf dem Gebiete des Farbendrucks auftritt. Schon in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts waren in Deutschland die ersten Versuche gemacht worden, Holzschnitte mit Farbplatten zu überdrucken. Damals galt es, die buntkolorierte Zeichnung im Druck nachzuahmen. Inzwischen war die Zeichnung zu einer selbständigen Kunstgattung erwachsen, und die reproduzierenden Techniken folgten ihr. Der Holzschnitt findet im Schwarz-Weiß Genüge und kann der Farbe entraten wie die Federzeichnung. Aber es gab eine andere Art der Zeichnung, die auf farbigem Papier mit schwarzer Tusche und weißer Deckfarbe arbeitete, also statt des einfachen Gegensatzes von Schwarz und Weiß eine Skala von drei Tönen zur Verfügung hatte, um reichere malerische Wirkungen zu erzielen. Auch diese galt es nun, in die Holzschnittechnik zu übertragen.

Cranach war der erste, der einen Versuch in dieser Richtung anstellte. Er druckte den Holzstock eines gepanzerten Reiters mit schwarzer Farbe auf ein graublau getöntes Papier und setzte mit einer zweiten Platte goldene Lichter auf. Bereits im Jahre 1507 müssen diese Versuche zu einem brauchbaren Ergebnis geführt haben, denn damals schickte Friedrich der Weise Proben davon nach Nürnberg an Conrad Peutinger, der als Ratgeber Kaiser Maximilians I. die großen Holzschnittunternehmungen leitete und als ein Kenner in Druckangelegenheiten gelten mochte. „Kurisser von Gold und Silber durch E. f. G. Maler mit dem Truck gefertiget" heißt es in dem Briefe, in dem Peutinger die Sendung bestätigt.

Die Cranachsche Erfindung fand aber keine Nachfolge, da das Auftragen der Goldfarbe sehr umständlich war und wenig später ein anderes Verfahren auftauchte, das sich bedeutend einfacher handhaben ließ, indem das Papier nicht mehr im voraus getönt wurde, sondern erst mit Hilfe der zweiten Platte, aus der die Lichter nur ausgespart wurden. Zwei Holzschnitte von Cranach, die beide die Jahreszahl 1506 tragen, sind bereits mit dieser neuen Tonplatte überdruckt. Wäre die Datierung unzweifelhaft richtig, so wären es die frühesten ihrer Art, und Cranach gebührte auch für dieses Verfahren der Ruhm der Erfindung. Merkwürdigerweise ist es aber gelungen, mit Gründen, deren Beweiskraft nahezu zwingend erscheint, die Richtigkeit der Jahreszahlen anzuzweifeln. Die Holzschnitte können kaum vor dem Jahre 1509 entstanden sein, wie auch der stilistische Befund bestätigt, der die Blätter von den Arbeiten des Jahres 1506 deutlich abrückt. Ein Irrtum Cranachs kann kaum vorliegen. Man muß also annehmen, daß er ein Interesse daran gehabt habe, die beiden Blätter zurückzudatieren. Möglich ist es, daß er nur auf ältere Zeichnungen zurückgriff und darum die frühere Jahreszahl für angemessen erachtete, möglich aber auch, daß er sein Recht an einer Erfindung beweisen wollte, die jedenfalls nicht auf ihn allein zurückgeführt werden darf. –

Mit allem, was sich so zusammentragen läßt, rundet sich das Bild von Cranachs Tätigkeit in den ersten drei Jahren seines Wittenberger Aufent-

haltes, so lückenhaft es auch bleiben mag, doch zu der Anschauung eines vielgestaltigen Wirkens und einer reichen, von ernster künstlerischer Arbeit erfüllten Tätigkeit. Der kursächsische Hofmaler war keineswegs im Fürstendienste erlahmt und auf dem kunstfremden Boden in der eigenen Tradition erstarrt. Der Kurfürst durfte zufrieden sein mit der Wahl, die er getroffen hatte, und auch Cranach hatte keinen Grund, zu bedauern, daß er dem Rufe gefolgt war.



Aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch. 1509. Holzschnitt

DIE REISE NACH DEN NIEDERLANDEN

IM Sommer des Jahres 1508 trat Cranach eine Reise nach den Niederlanden an. Scheurl spricht in seiner Lobrede, die im darauffolgenden Jahre im Druck erschien, von dieser Fahrt, und in den Rechnungsbüchern ist eine Zahlung von hundert Gulden vermerkt, die in Antwerpen an Cranach geleistet wurde. Man wird kaum in der Annahme fehl gehen, daß Cranach mit einer diplomatischen Sendung beauftragt war. Ein Hofmaler war in diesen Zeiten, wie auch später noch, nicht nur als Künstler besoldet, sondern gehörte in einem allgemeineren Sinne zum Gefolge des Fürsten und wurde bei passenden Gelegenheiten auch in Staatsgeschäften verwendet.

Cranach muß zu dieser Zeit ein ansehnlicher und weithin berühmter Mann gewesen sein, so daß man es wohl verstehen kann, daß der Kurfürst Wert darauf legte, ihm die Vertretung seiner Angelegenheiten bei den hohen Herren in den Niederlanden anzuvertrauen.

Es ist gewiß ratsam, die blumige Redeweise Scheurls mit aller Vorsicht zu interpretieren, aber die Sätze, die von der Reise handeln, sind doch interessant genug, um im Wortlaut hierhergesetzt zu werden. Es heißt da: „Als unsere Fürsten dich vorigen Sommer in die Niederlande schickten, um mit deinem Talent zu prunken, bist du wie Antron angelangt. Gleich beim Eintritt ins Gasthaus hast du mit einer vom Kohlbecken genommenen und gelöschten Kohle das Bildnis Sr. Majestät des Kaisers Maximilian auf die Wand so gezeichnet, daß es von allen erkannt und bewundert wurde. Daher kam es, daß du nicht anders angekündigt worden, als daß Lukas, bis dahin nur dem Namen nach bekannt, angekommen sei; wie Apelles nach Rhodus kam, als er auf des Prothogenes Gemälde jene zarte, kaum sichtbare Linie zog."

Als Cranach fast vierzig Jahre später, bei der Belagerung von Wittenberg, mit Kaiser Karl V. zusammentraf, wird daran erinnert, daß er auch diesen damals in Mecheln als achtjährigen Knaben porträtiert habe. Sicherlich wäre nicht irgendein unbekannter Wittenberger Maler bei Hofe zugelassen worden, um das Bildnis des Thronfolgers zu malen, und man muß auch aus dieser Tatsache schließen, daß Cranach damals schon ein

weitreichender Ruf voraufging, daß er als geachteter Meister mit allen Ehren in den Niederlanden aufgenommen wurde. Es fanden zu jener Zeit die Huldigungszeremonien für den jungen Erzherzog Karl, den nachmaligen Kaiser Karl V. statt, und es ist wohl möglich, daß Cranachs besondere Mission darin bestand, seinen Landesherrn bei diesen Feierlichkeiten zu vertreten.

Ein solches Schaugepränge mag den Künstler gefesselt haben, aber wichtiger für ihn muß doch gewesen sein, was er in den blühenden Kunststädten der Niederlande zu sehen und zu hören bekam. Es wehte dort gewiß eine frischere Luft als in dem engen Wittenberg, inmitten eines Landes, das kaum von den ersten Spuren der Zivilisation gestreift war, und wo die zarten Pflanzen der Kunst, die ein fürstlicher Mäzen mit doch ziemlich derber Hand in den trockenen Boden seiner Residenz verpflanzt hatte, noch recht verloren wie mitten in wilder Heide blühten. Hier glich das ganze Land einem wohlgepflegten Garten, und Cranach mag, wenn er auch persönlich mit den meisten sich zu messen vermochte, doch gestaunt haben über das rege künstlerische Leben, das ihm überall entgegentrat.

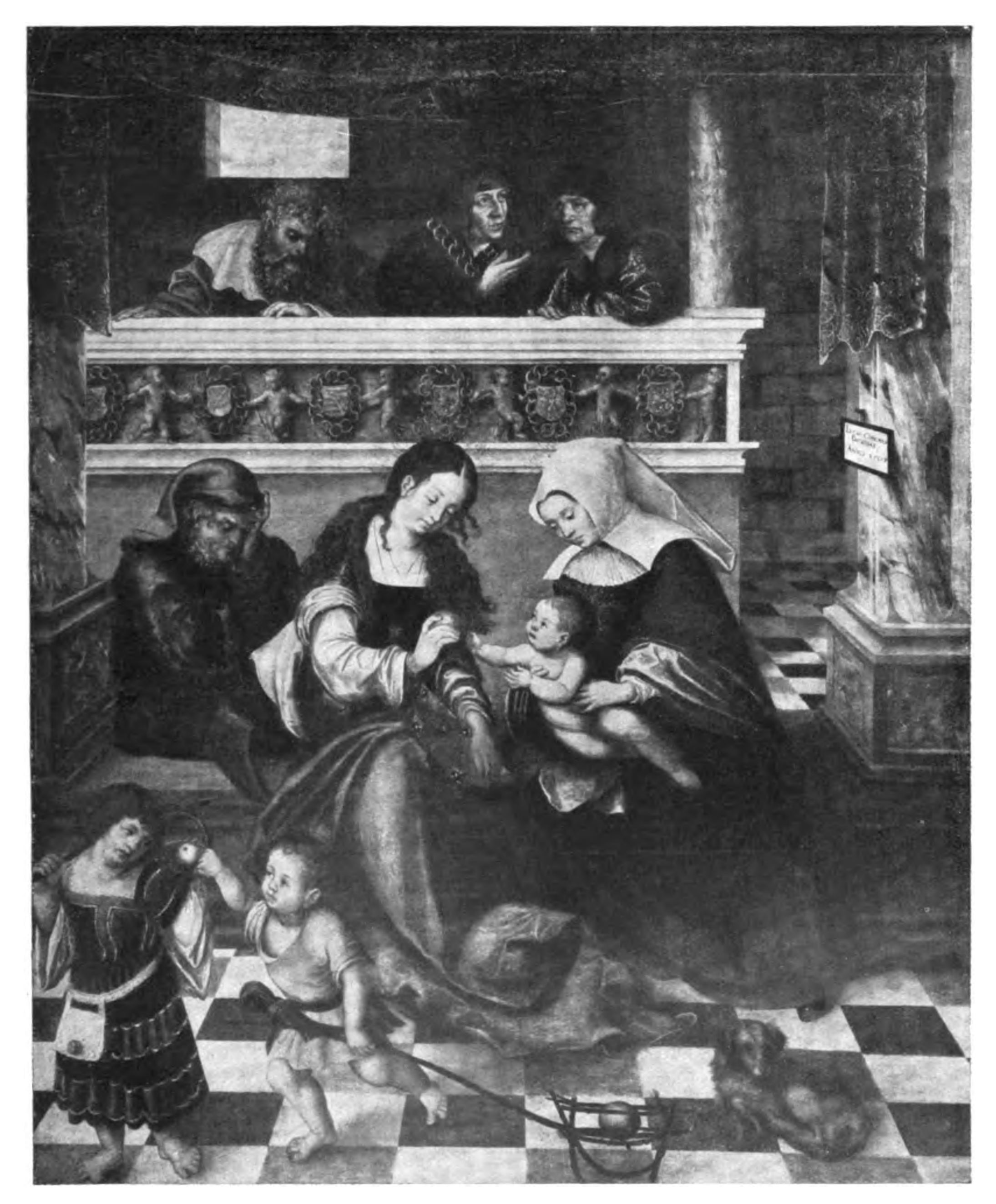
Wäre Cranach ein weniger selbständiger Geist gewesen, wäre er, wie mancher andere zu jener Zeit, der Gewohnheit gefolgt, aus Notizbüchern zu schöpfen und fremde Anregungen unbedenklich in eigenen Werken zu verarbeiten, so wäre es leichter, den Spuren seiner Reise nachzugehen und zu zeigen, was er gesehen, und welche Meister auf ihn den stärksten Eindruck geübt haben. Aber so wenig es möglich ist, seine ersten Lehrer in Oberdeutschland mit Namen zu nennen, so wenig die neuen Einflüsse seiner frühesten Wittenberger Jahre näher zu umschreiben sind, so wenig will es gelingen, anders als nur in allgemeinster Form die Wirkung dieses Aufenthaltes in den Niederlanden zu bestimmen.

Gewiß ist nur das eine, daß Cranach wieder als ein anderer in die Heimat zurückkehrte. Beweis ist der Altar, den er im Jahre 1509 vollendete. Es war ein Annenaltar, für die Schloßkirche in Torgau bestimmt. Die Stiftung geht schon auf das Jahr 1505 zurück. Aber damals mochte nur

der Unterbau vollendet sein. Cranach hatte zuerst die Staffel mit den vierzehn Nothelfern fertiggestellt, die stilistisch dem Dresdener Katharinenaltar noch nahe steht und wohl im Jahre 1507 gemalt ist. Erst nach der Rückkehr von der Reise ging er dann an den Flügelaltar selbst, den er mit seinem vollen Namen und der Jahreszahl 1509 bezeichnete. Lange Zeit war das Werk verschollen, bis es in Spanien wieder auftauchte, von wo es in das Städelsche Institut zu Frankfurt a. M. gelangte. Dort hat es nun einen würdigen Platz gefunden.

Was an dem Altar zunächst auffällt, was ihn von allen früheren Werken des Meisters wiederum unterscheidet, ist der klare räumliche Aufbau und die wohltuende Ruhe einer überlegenen Ordnung, das Walten eines inneren Gesetzes in den freien Beziehungen der Massen, die in einfacher Übersichtlichkeit zu einem rhythmisch klangvollen Aufbau sich ordnen. Es ist, als fände Cranach jetzt erst die Kraft, aus seinem gesamten früheren Werke die Summe zu ziehen. Denn da ist wohl noch die ruhige Beherrschtheit und die klare Modellierung wie in dem Dresdener Katharinenaltar, aber nicht mehr die quälende räumliche Enge, vielmehr ist wieder ein Raum da, der die Figuren faßt, und die Symmetrie ist gelockert, die Anordnung erscheint wie vom Zufall gegeben, aber nicht mehr weil der Eindruck des Überraschenden gesucht wird, sondern um das Gesetz zu verschleiern, das in einer natürlichen Harmonie jetzt die Gruppen bindet.

Der Raum hat gewiß etwas Nüchternes und Kahles, wenn man an die stimmungsvolle Landschaft zurückdenkt, in der Cranach vier Jahre zuvor Maria ruhen ließ. Aber gerade der Verzicht auf diese alten Mittel der Bildbereicherung darf nicht zu gering angeschlagen werden. Denn dieser Verzicht bedeutet zugleich ein Bekenntnis zur reinen Form. Wie Maria auf der frühen Ruhe auf der Flucht das Kind hält, das auf ihrem Schoße steht, wie dieses zur Seite strebt, wie die kleinen nackten Engelkinder bewegt sind, das alles ist mit einem noch naiven Wagemut erfunden und gestaltet, aber es bleibt bei aller fröhlichen Leichtigkeit auch eine gewisse Ängstlichkeit in dem Stehen und Schreiten, dem Greifen



Annenaltar. 1509. Frankfurt a. M., Städelsches Institut



Flügel des Annenaltars
(Frankfurt a. M., Städelsches Institut)

und Halten. Unklarheiten, wie sie in dem frühen Werk zahlreich begegnen, gibt es in dem Torgauer Altar nicht mehr. Da ist vielmehr ein wahres Prunken mit schwierigen Verkürzungen und komplizierten Bewegungsmotiven. Es ist, als wollte Cranach in einem glänzenden Schaustück beweisen, daß er den Vergleich mit keinem der gefeierten niederländischen Meister zu scheuen brauche. Eine staunenswerte Leistung ist die frei gestellte Gruppe der zwei Frauen mit dem leicht auf dem Schoße der heiligen Anna zur Mutter sich neigenden Kinde, das nach dem Apfel greift. In rhythmischem Schwung sind die Kurven geführt, und in begleitenden Motiven klingen die Hauptlinien wieder. Mit weisem Maße sind die Gewichte über die Fläche ausgeteilt. Überall ist die offenkundige Symmetrie vermieden. Schon der architektonische Aufbau ist etwas aus der Mitte verschoben, und wo auf der Haupttafel die erhöhte Estrade rückwärts sich hinter die Säule schiebt, antwortet auf dem Flügel der Blick in die offene Landschaft, während zur Rechten, wo die Architektur der Mitteltafel sich öffnet, zur Seite das Gemach ge-

schlossen wird. Die Figurenkomposition selbst durchzieht in einer Diagonale die drei Tafeln von rechts, wo in der Tiefe des Raumes auf erhöhter Fensterbank der Mann sitzt, nach links, wo die zwei Kinder spielen und Maria Kleophas breit am Boden sitzend das Kind nährt. Auch die Farbenrechnung, die mit dem Rot ihres Mantels diese Gestalt über die heilige Anna hinweg dem sitzenden Manne auf dem rechten Flügel in Beziehung setzt, unterstützt diese Bewegung der Massen. Denn die Frau zur Rechten, die das Kind kämmt, wird mit einem unbestimmten Braun als Begleitstimme zurückgehalten. Maria dagegen im prächtigen blauen Kleide bildet das geheime Zentrum. Durch das Gelb des Armaufschlags wie des Knaben zu ihren Füßen und das Blau und Gelb, das links auf die Empore hinaufgeführt wird, ist ihre Gestalt gerahmt und gehoben. Grün endlich antwortet als Gegenfarbe dem herrschenden Rot in dem Unterkleide der heiligen Anna, dem gestreiften Rock des Kindes und den Bäumen der Landschaft. Diese Farbenrechnung ist so übersichtlich und schaubar wie der Aufbau der Figuren und die einfache Anordnung



Flügel des Annenaltars
(Frankfurt a. M., Städelsches Institut)

der Architektur auf dem großgemusterten Fliesenboden, der mit ein wenig aufdringlichem Vergnügen an perspektivischer Konstruktion gezeichnet ist.

Der Stolz des Künstlers spricht überall aus dem Werke, das er selbst als außerordentlich empfinden mochte. Er brachte sein eigenes Bildnis an, denn in dem bärtigen Manne auf der Estrade ist wohl kein anderer zu erkennen als der Meister des Altars, und er wagte es, sich selbst neben den Kaiser zu setzen, — die Züge Maximilians, der mit lebhafter Geste zu einem Herrn spricht, in dem vielleicht mit Recht sein Hofrat Sixtus Ölhafen vermutet wurde, sind ebenso unverkennbar wie die der beiden sächsischen Fürsten, die die Rolle des Alphäus und des Zebedäus übernommen haben. Und an einer der Säulen ist eine Tafel aufgehängt, auf der in großen Buchstaben zu lesen steht: „Lukas Chronus faciebat Anno 1509." Scheurl hatte dem Freunde empfohlen, seine Werke so zu bezeichnen, wie Apelles es getan, und wie „auch Pirkheimer, ein im Griechischen und Lateinischen sehr unterrichteter Mann, unserem Dürer von ihm zu entlehnen geraten habe". So mochte jetzt Cranach, wenn er seinem Namen eine lateinische Form gab, sich den gefeierten Meistern des Altertums ebenbürtig fühlen. War er doch kaum mehr im Zweifel, daß er das Geheimnis der antikischen Art besaß, da er die Regeln der Perspektive beherrschte, sich auf die Säulenordnungen verstand und den menschlichen Körper nach modischer Art zu bewegen wußte.

Das Christkind des Torgauer Altars stammt aus dem Kreise des Lionardo. So ähnliche Bildungen mochte Cranach in den Niederlanden gesehen haben, wo er die Werke des Massys und Mabuse studierte. Und doch schrieb er nicht ein so elegantes Latein wie Jan Gossaert, der sich Malbodius nannte, denn Chronus ist eine recht gezwungene Übersetzung für Cranach, und auch seine Figuren sind nicht so antikisch, wie er wohl glaubte. Ihnen fehlt das retardierende Moment des Kontrapostes, gerade in der leichten Flüssigkeit ihrer Bewegungen verbirgt sich unter dem modischen Kleide doch ein Rest der alten gotischen Form. Es



Maria mit dem Kinde   Breslau, Dom

wäre leicht auch zu zeigen, daß der architektonische Bau, den Cranach errichtet, nur ein sehr brüchiges Bühnengerüst bleibt, und daß die Tiefenrichtung, der die perspektivische Konstruktion des Fliesenbodens folgt, im Maßstab der Figuren außer Rechnung bleibt. Aber mit all dem soll gewiß kein Vorwurf erhoben werden. Denn das eben macht Cranachs Stärke und Eigenart, daß er auf seine Weise den neuen Stil mit der ererbten Tradition vereinte und eine eigene Formenwelt zu schaffen berufen war.

Es war eine glückliche Zeit für Cranachs Kunst, als er, erfüllt von neuen starken Eindrücken und doch seiner eigenen Art gewiß, wieder in Wittenberg an die Arbeit ging. Damals schuf er sich die breite Grundlage, auf der er später den sicheren Bau eines ausgedehnten Werkstattbetriebes errichtete. Viele Bildthemen, die in den kommenden Jahren und Jahrzehnten oftmals wiederholt werden sollten, wurden damals zuerst in ihren Hauptzügen festgelegt, mehr gewiß, als der gelichtete Bilderbestand heut noch erkennen läßt. In manchem dieser Werke meint man deutlich die Erinnerung an die Niederlande zu spüren, die Erinnerung an die lionardeske Weichheit und die schmelzende Modellierung Massys'scher Madonnenbilder.

In dieser Zeit, wohl im Jahre 1509, hat Cranach sein schönstes Marienbild gemalt, das jetzt in der Schatzkammer des Breslauer Domes verwahrt wird. Man denkt an Bellini, und es mag auf Anregungen des Jacopo de' Barbari zurückgehen, wie Maria hinter einer Steinbrüstung erscheint und das Kind vor sich auf einem Kissen hält. Aber die liebliche Landschaft, die in ihrem Rücken sich auftut, ist ganz Cranachs Eigentum und aus demselben Geiste erwachsen, der fünf Jahre zuvor die idyllische Ruhe auf der Flucht erstehen ließ. Noch ein anderes Marienbild ist in dieser Zeit entstanden, reicher als das Breslauer Bild, weil heilige Frauen und Engel die Gottesmutter begleiten. Es ist der große Altar des gotischen Hauses in Wörlitz, auf dessen Flügeln die beiden sächsischen Kurfürsten, von ihren Schutzheiligen empfohlen, anbetend erscheinen. Wohl denkbar, daß das Werk einstmals zur Aus-



Maria mit weiblichen Heiligen — Wörlitz, Gotisches Haus

stattung der Wittenberger Stiftskirche gehörte. Aber es fehlt jede Bezeichnung und jede Tradition, und nur der Stil kann die Zurückführung auf Cranach wie die zeitliche Bestimmung sichern.

Cranach hat niemals stärker unter dem Eindruck italienischer Kunst gestanden als in diesem Werke. Alle Beurteiler des Wörlitzer Fürstenaltares haben es empfunden, daß etwas von südlichem Geiste, daß insbesondere ein Hauch der linden Luft Venedigs in diesem Bilde fühlbar



Flügel des Marienaltars
(Wörlitz, Gotisches Haus)

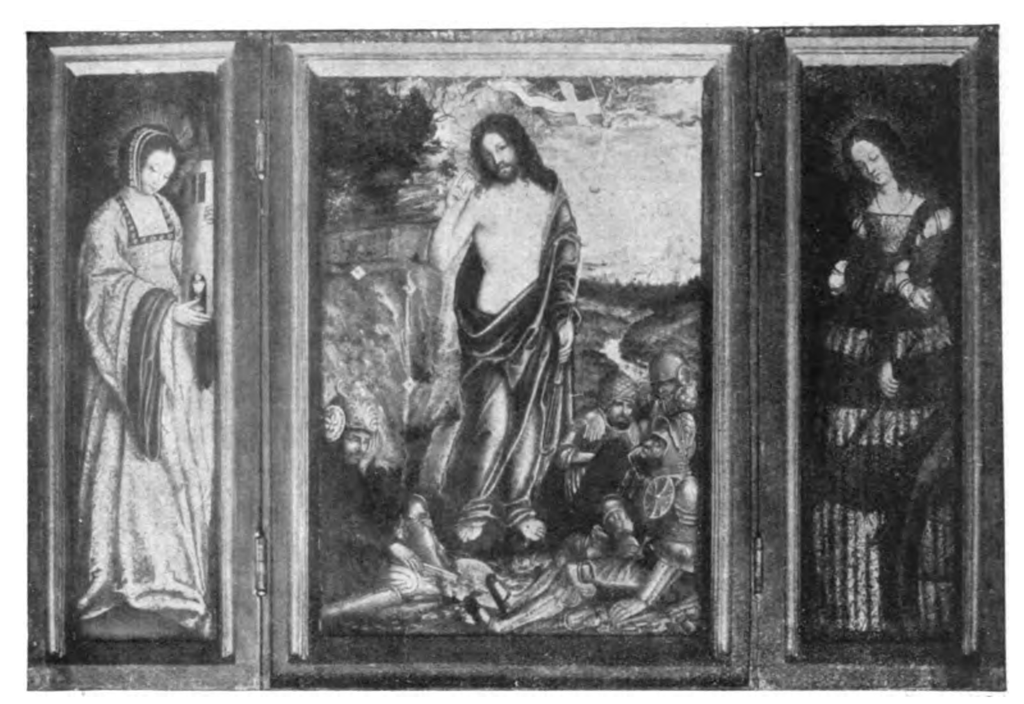
wird, und der Gedanke liegt nahe genug, an Einflüsse jenes Jacopo de' Barbari zu denken, der vordem neben Cranach in Wittenberg tätig gewesen war. Schon der pyramidenförmige Aufbau der Halbfigurengruppe hinter der ähnlich wie in dem Breslauer Bilde vorn abschließenden Steinbalustrade läßt wieder an Venedig, an Madonnenbilder des Giovanni Bellini denken, und die zärtlich modellierten Frauengesichter mit den anmutig geschwungenen Lippen, der durchsichtig lasierten Haut, den zierlich gedrehten Goldlocken wie den weichen Farben der schmiegsamen Gewänder machen es zur Gewißheit, daß Cranach mit Werken der venezianischen Kunst in Berührung gekommen sein muß, was an sich nahe genug liegt, da sein fürstlicher Gönner in Wittenberg solche besaß, und da auch Jacopo selbst zum Vermittler zu werden vermochte. Die enge Füllung des Raumes mit Figuren, die auf der Katharinentafel ungeschickt, auf den Flügeln altertümlich in dem gleichförmigen Nebeneinander der heiligen Frauen wirkte, ist hier im Sinne der italienischen Kunst verstanden. In der Neigung der heiligen Katharina und Barbara zu dem Kinde, das Maria auf dem Schoße hält, fehlt allerdings noch der Rhythmus des Kontrastes, der erst in den zwei schwebenden Engeln oben aufgenommen wird. Durch Auswärts und Einwärts sind sie nach den Regeln der klassischen Kunst unterschieden. Auf den Flügeltafeln ist im ganzen ein wenig freiere Bewegung in die strenge Symmetrie gebracht. Aber es bleibt wiederum eine leichte Starrheit, da die beiden

Köpfe zur Linken sich heben, die beiden zur Rechten sich senken, anstatt nach italienischer Kompositionsgewohnheit sich kreuzweise zu entsprechen.


Flügel des Marienaltars
(Wörlitz, Gotisches Haus)

Es ist nicht leicht, von dem Bildnis des Dr. Stephan Reuß zu den Stifterbildnissen dieses Altares den Weg zu finden. Mit anderen Augen blickte der Wiener Gelehrte in die Welt. Es war etwas von verhaltener Leidenschaft in seinen Zügen, aber doch auch etwas Ängstliches in seinem Blick. In gehaltener Selbstsicherheit schauen jetzt die fürstlichen Stifter vor sich hin. Mit eindrücklicher Bestimmtheit sind die Köpfe gezeichnet, in ruhenden Flächen und ohne jede Spur von Gewaltsamkeit modelliert. Die Farben brennen nicht mehr wie das feurige Rot, in das der Rektor der Wiener Universität gekleidet war, ein stilles Leuchten geht jetzt von ihnen aus.

Und es ist auch nicht leicht, zwei Werke wie die Berliner Ruhe auf der Flucht und den Wörlitzer Marienaltar in einem Abstande von nur wenigen Jahren zu verstehen. Gewiß hätte Cranach im Jahre 1504 nicht dieses reifere Werk zu schaffen vermocht. Aber ebenso gewiß hätte er unter Umständen eine andere Aufgabe im Jahre 1510 noch im Sinne der früheren Lösung angreifen mögen. Manches, das er liebte, ward in einem Werke wie dem Marienaltar einer Einsicht, die ihn höher dünkte, zum Opfer gebracht. Und der Erfolg belohnte den Meister, denn er schuf in Deutschland das erste und vielleicht das schönste klassische Marienbild, nur wenig später, als Dürer in Italien sich um die gleiche



Auferstehungsaltar Kassel, Gemäldegalerie

Aufgabe bemühte. Sicherlich nahm Dürer die Dinge tiefer, war er durch eine ernstere und strengere Schule gegangen. Cranach fiel seine Kunst leichter in den Schoß. Er hatte nicht bei Mantegna zeichnen gelernt, und seiner Form mangelt darum die energische Wucht Dürerscher Bildungen. Aber was er voraus hat, ist die gefällige Anmut und der zartere malerische Schmelz. Dürers Zeichnung ist herb, seine Farbe bunt, wo Cranachs Kurven zu singen, seine Farben zu klingen scheinen. Es ist etwas von lionardesker Weichheit in den Zügen seiner weiblichen Heiligen, sie sind Jungfrauen und fast noch Mädchen, während Dürers männlichere Kunst die volleren Formen der reifen Frau zum Vorbilde wählt. Aber anderseits ist Dürer doch wieder altertümlicher in der kleinteiligen Füllung der Fläche, wie er auch in seinen Marienbildern zu dieser Zeit sich noch nicht entschließt, auf den landschaftlichen Hintergrund zu verzichten, den Cranach mit einer erstaun-

lichen Konsequenz der Geschlossenheit des neuen Bildaufbaus zum Opfer bringt.



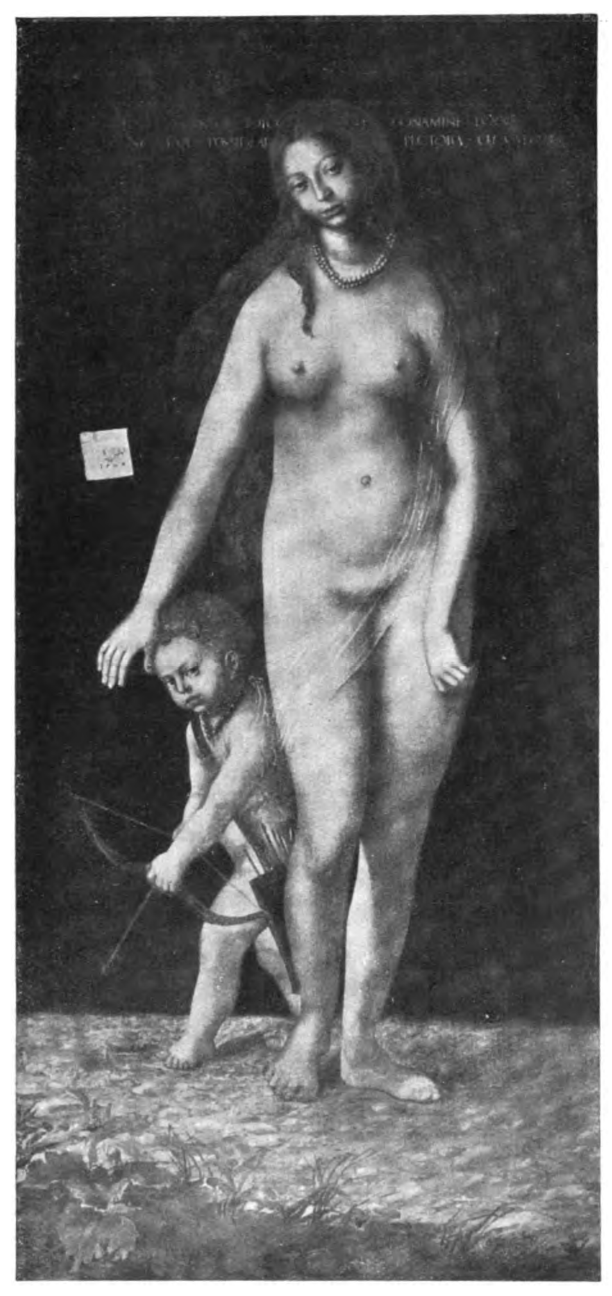
Salome mit dem Haupte des Johannes. München, Nationalmuseum

Neben dem Wörlitzer Hauptwerke, das an Glanz und Schönheit alles, was aus der gleichen Epoche erhalten geblieben ist, weit überstrahlt, steht ein kleines Altärchen, das dem Landgrafen Philipp II. von Hessen und seiner Gemahlin Anna von Mecklenburg gehört haben soll. In zierlicher Form ist auf dem Mitteltäfelchen eine Auferstehung Christi geschildert, und es ist in der Weichheit der Gebärde, in der sentimentalen Neigung des lockenumwallten Hauptes wieder ein ferner Nachklang von dem Schmelz lionardesker Formgebung zu spüren, so wie die heiligen Frauen auf den schmalen Flügelbildchen von der geistigen Enge ihrer Schwestern auf dem Katharinenaltar zu einer neuen Menschlichkeit befreit sind. Es sind nicht Gestalten, wie sie der junge Holbein ein Jahrzehnt später hinzustellen verstand, sie haben nicht teil an der Breite und Fülle Dürerscher Gewächse. Sie sind in sich befangen, wie es Cranachs Geschöpfe immer blieben, aber es ist doch ein neuer Geist eingezogen, und viele Anzeichen

machen es zur Gewißheit, daß starke Eindrücke, wie sie den Meister eben in den Niederlanden getroffen haben konnten, bestimmend wurden für die freiere Entfaltung seiner Kunst.

Cranach hatte in diesen Jahren noch nicht die Gewohnheit angenommen, seine Werke regelmäßig mit seinem Namen oder Zeichen zu versehen. Der Wörlitzer Altar entbehrt der Signatur ebenso wie das Kasseler Triptychon und die zwei heiligen Frauen ebendort, wie endlich zwei Darstellungen der Salome mit dem Haupte des Täufers, die erst in jüngster Zeit ihrem rechtmäßigen Urheber zurückgegeben werden konnten. Cranach hat oftmals in späteren Jahren ähnliche Halbfiguren berühmter Frauen gemalt, die möglicherweise auf Anregungen von Werken des Quinten Massys zurückgehen. Später überwiegen die Judithdarstellungen. Aber das abgeschlagene Haupt des Täufers der beiden frühen Salomebilder, die im übrigen von der typischen Haltung der bekannten Darstellungen sich noch erheblich unterscheiden, gleicht fast genau schon dem Kopf des Holofernes, den das jüdische Heldenmädchen vor sich auf einer Brüstung zeigt, wie Salome auf ihrer Schüssel das Haupt des Ermordeten. Man darf an den volleren Formen des Gesichtes, an den fast wulstigen Lippen der Frauen keinen Anstoß nehmen, die vielmehr charakteristisch sind für Cranachs Werke dieser Zeit. Auch das erste Venusbild des Meisters, das im Jahre 1509 entstanden ist, zeigt diesen Typus, der noch wenig gemein hat mit der pretiösen Zierlichkeit späterer Mädchenbilder Cranachs.

Es war ein kühnes Unterfangen, daß Cranach es wagte, eine lebensgroße nackte Venus zu malen. Er mag vor ähnlichen Bildern, die er in den Niederlanden gesehen hatte, den Mut zu dem Werke geschöpft haben. Auch hat gewiß sein Freund Scheurl ihn ermuntert, sich an die antikischen Stoffe zu wagen, wie es einem modernen Apelles gebührte. Aber wie ein Florentiner damals eine solche Figur verstand, davon ahnte Cranach nichts. Kaum leise sind Standbein und Spielbein unterschieden, und es gibt kein energisches Auf und Ab und Vor und Zurück der Glieder, wie es die Regel des klassischen Kontrapostes erfordert. Der



Venus und Amor. 1509. Petersburg, Eremitage

Körper bleibt in der Fläche, die Arme wissen sich nicht recht zu lassen, und nur der Kopf neigt sich, wie in verlegener Bescheidenheit zur Seite, da die Wendung nicht aus dem Zusammenhang des Ganzen erfunden und kaum in eine lockere Gegenbeziehung zu dem auswärts gedrehten Fuße gebracht wird.

Es ist eine schwerblütige Befangenheit in dieser Gestalt, die Cranach im Jahre nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden malte, und sie bleibt weit entfernt von der tänzerhaften Beweglichkeit, mit der Dürer seine Eva zu beleben wußte, die er zwei Jahre zuvor schuf, als er eben aus Venedig zurückgekehrt war. Cranach selbst mochte es empfinden, daß da manches noch zu bessern blieb, da er die Figur — wohl im selben Jahre — noch einmal für den Holzschnitt zeichnete, der die falsche Jahreszahl 1506 trägt. Da ist dem Oberkörper eine Schrägwendung gegeben, das Spielbein ist leicht zurückgestellt, und die Neigung des Kopfes, der ebenfalls nun etwas ins Profil rückt, klingt leise doch durch die ganze Gestalt nach abwärts. Auch die Beziehung zu dem Amorknaben ist sinnfälliger geworden, und dieser selbst stellt nicht mehr das linke Bein nach vorn, in gleichförmiger Parallele zu dem Arm, der den Bogen hält, sondern er versucht sich in einer tänzerisch kühnen Bewegung, wenn es auch noch nicht ganz gelingt, den Körper im Schwunge herumzureißen.

Cranach muß sich in dieser Zeit intensiver mit dem Studium des nackten Körpers beschäftigt haben. Die ersten Versuche mögen schon vor die Zeit der niederländischen Reise zurückreichen, wenn es auch nicht ausgemacht ist, ob der Holzschnitt mit dem Urteil des Paris, der die Jahreszahl 1508 trägt, vor oder nach der Reise entstanden ist, da Cranach noch vor Ende des Jahres wieder in Wittenberg war. Jedenfalls aber steht es außer Frage, daß er vor der Venus entstand, da hier noch kaum die Rede ist von den freieren Körperschiebungen, die dort versucht werden, und auch die schwerfällige Modellierung darauf hinweist, daß die Zeichnung des Nackten dem Künstler noch wenig geläufig ist.

Um so deutlicher aber offenbart sich in diesem Holzschnitte Cranachs mittelalterlich-romantische Auffassung der Antike. Es zeigt sich, daß er



Holzschnitt

Venus und Amor

keineswegs seine eigene Jugend zu verleugnen gesonnen war, daß er vielmehr die Freude an stimmungsvollen Landschaftsbildern, an dem Formengewirr dichtbelaubter Bäume, an dem krausen Linienwerk wallender Federbüsche und dem phantastischen Ornament selbsterfundener Ritterrüstungen sich bewahrt hatte. Diese romantische Götterwelt, die auf die noch sehr lebendige Tradition des deutschen Mittelalters zurückgeht, ist gewiß auch von ihrem Schöpfer nicht gar so feierlich ernst gemeint. Er wußte es selbst, daß der wirkliche Paris nicht einem sächsischen Ritter glich und das Idagebirge nicht dem thüringischen Walde. In solchen Holzschnitten lebt noch der alte Cranach, der sich in den Altargemälden, die andere Ansprüche stellten, zu verleugnen schien; hier bricht der Hang zum Absonderlichen durch, zu unerwarteten Anordnungen, die Lust an allem Krausen und Bunten und die Liebe zur Natur und zur Landschaft.

Mit diesem Parisurteil setzt die Reihe der Meisterholzschnitte Cranachs ein, die im Jahre 1509 entstanden. Da gibt es einen Sündenfall mit Adam und Eva inmitten einer ganzen Herde mit stolzen Geweihen gekrönter Hirsche. Da wird das Thema der Ruhe auf der Flucht wieder aufgenommen, nicht ganz so heiter und unbefangen wie fünf Jahre zuvor, aber doch in demselben Geiste, und es gibt noch mehr lustige und überraschende Einfälle in den Motiven der kleinen Engel, die Beeren pflücken und Wasser schöpfen und Zweige hacken, einen Vogel fangen oder in einem ganzen Haufen oben auf einem Aste des Baumes hocken und singen und musizieren. Reicher noch und eines der schönsten Landschaftsbilder der deutschen Kunst ist das Blatt mit dem heiligen Hieronymus, der unter einem mächtigen Baume kniet. Es ist allen diesen Blättern gemeinsam, wie die Hauptfigur vom vorderen Bildrande energisch in die Tiefe geschoben wird, aber nirgends ist es so glücklich gelungen wie hier, wo der Heilige wirklich mitten in die Landschaft gesetzt ist, in die Mitte der Vorderbühne wenigstens, denn es versteht sich von selbst, daß Cranach noch nicht ohne Bruch den Übergang zum Mittelgrunde zu gewinnen imstande ist, obwohl er geschickter als andere



Urteil des Paris. 1508.

Holzschnitt



Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. 1509. Holzschnitt



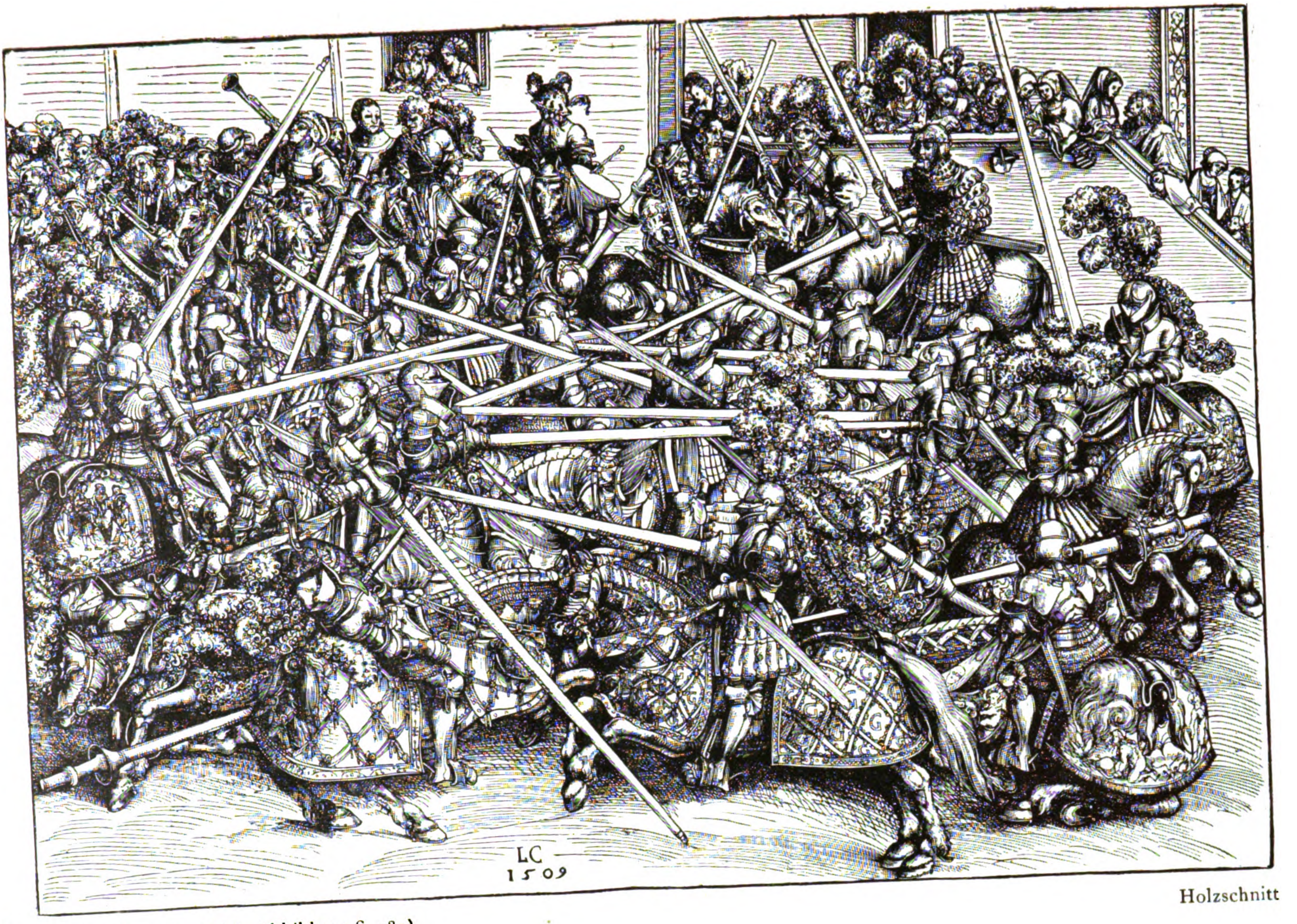
Der heilige Hieronymus. 1509. Holzschnitt

die Nahtstelle zu verdecken weiß und in dem Hieronymusblatte mit den zwei Bäumen eine starke Tiefensuggestion zu wecken versteht. Neben dem Hieronymus bleibt der Christoph, der wie die Venus die irreführende Jahreszahl 1506 trägt, noch primitiv in der räumlichen Anordnung, aber ganz gewiß muß auch dieser meisterliche Schnitt in die gleiche Zeit versetzt werden.

Zum erstaunlichsten aber zählen die drei Turniere, die im Jahre 1509 gezeichnet sind. Wie karg und ärmlich erscheint jetzt das erste Turnier von 1506. In aller Fülle herrscht nun Klarheit und Ordnung. Die Hauptmotive sind eindrücklich herausgehoben. Und das will nicht wenig bedeuten in diesem Walde wallender Federn, in diesem Getümmel von Rossen und Reitern.

Cranach hat in diesen drei Holzschnitten ein historisches Ereignis verewigt. Auf den 15. November des Jahres 1508 hatten Kurfürst Friedrich und sein Bruder Johann Einladungen zu einer großen Festlichkeit ergehen lassen, in deren Mittelpunkt das Turnier stehen sollte. Der Dichter Georgius Silentus Daripinus hat das Ereignis in einer poetischen Schilderung verewigt, die im Jahre 1511 im Druck erschien, und Cranach fiel die Aufgabe zu, die Hauptkämpfe im Bilde festzuhalten.

Friedrich der Weise selbst war dem Feste schließlich fern geblieben, weil kurz zuvor sein naher Freund, der Erzbischof Hermann von Köln, Landgraf von Hessen, gestorben war. So weilte er in seinem Jagdschloß in der Lochauer Heide, während sein Bruder Johann in Wittenberg die Gäste empfing und sich als einer der tapfersten an den ritterlichen Spielen beteiligte. Gleich im ersten Gange des Turniers siegte er im Einzelkampf gegen Heinrich von Seben. Cranachs erster Holzschnitt scheint diesen Waffenerfolg seines Fürsten zu verewigen. Zwischen den Reihen der Ritter, die gerüstet auf ihren Pferden zu den Seiten stehen, öffnet sich der freie Platz für die beiden Kämpfer. Dann ritten mit je zehn Genossen Sigismund von List für Friedrich III. und Otto von Nebeling für Johann gegeneinander. Ohne Frage ist dies das Motiv des zweiten Holzschnittes, in dem nun die Massen gewaltig in Bewegung geraten.



Holzschnitt

Turnier II. 1509. (Vgl. Abbildung S. 181)

Nur die mächtigen Lanzen, die einander scheinbar regellos überkreuzen, schaffen noch Richtung und Ordnung in der wogenden Menge. In dramatischer Steigerung wächst endlich das Getümmel in dem dritten Blatte zu einem wilden Durcheinander. Es ist die „Mêlée Aller“, von der der Chronist spricht und in der wieder Johann und neben ihm Philipp von Braunschweig sich besonders hervortaten. Mit Schwertern schlagen jetzt die Gewappneten aufeinander los. Die Federbüsche fliegen, und im Hintergrunde vollführen die Bläser einen Lärm, der vergebens das allgemeine Getöse zu überbieten sucht.

Gewiß hätte ein Lionardo wenig Freude an dieser „Reiterschlacht“ gefunden. Aber neben seiner kunstvollen Gruppe, in der die italienische Renaissance ihren höchsten Triumph feiert, besteht doch diese Glanzleistung der deutschen Spätgotik, und es bleibt das Erstaunliche, daß dieses Blatt in demselben Jahre von demselben Meister entworfen wurde, der in seinem Annenaltare der Kunst eben des Lionardo seinen Tribut entrichtete.

Cranach hat auch sein Sippenbild im Holzschnitt wiederholt, so frei wie er gewohnt war, eigene Kompositionen abzuwandeln. Da geht es ganz anders und ruhig zu. Da ist der Raum nüchtern und kahl, und die Gruppen sind reinlich geschieden. Es gibt noch einen anderen Holzschnitt, der dem Torgauer Altar innerlich nahe steht, eine ungewöhnlich großfigurige Enthauptung des Täufers, die merkwürdig fremd im Werke des Meisters steht. Da ist eine Zuschauerestrade ganz ähnlich wie in dem Sippenbilde errichtet, da kehren die gleichen Quadermauern wieder und der ruhige Gruppenbau. Es ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß dieser Holzschnitt, der in seiner derben Ausführung an gleichzeitige niederländische Werke mehr als an Cranachs Wittenberger Arbeiten erinnert und überdies nicht das nur selten fehlende sächsische Wappen trägt, auf der Reise entstanden sei, und der Gedanke hat viel für sich, da auch die stilistische Haltung den zeitlichen Ansatz bestätigt.

Die Enthauptung des Täufers ist als die feierliche Repräsentation eines Martyriums gegeben, von der Cranach gerade im Holzschnitt sehr bald



Holzschnitt

Enthauptung des Johannes



Gefangennahme Christi. 1509. Holzschnitt

wieder abging. Man braucht nur die Passion Christi zu vergleichen, die im Jahre 1509 entstand. Da geht es ganz anders derb und ungebunden und beinahe wüst zu. Cranachs Erzählungskunst feiert in dieser Folge ihre höchsten Triumphe, und neben Dürers klassischen Leistungen verdienten diese barocken Blätter wohl weiter bekannt zu werden, als sie es bis jetzt noch sind.

Was von der Donaukunst im allgemeinen gesagt worden war, daß sie es ernst nimmt mit dem inhaltlichen Motiv, daß sie einen Vorgang aus seinen natürlichen Gegebenheiten ohne Erinnerung an typische Bildungen neu und überraschend entwickelt, das gilt in hohem Maße von dieser Holzschnittfolge Cranachs, die doch den eigentlichen und engeren Bestimmungen der Donaukunst als solcher schon weit entrückt ist. Auch Cranach nimmt es ernst mit den Dingen. Wenn er die Gefangennahme Christi schildert, so läßt er alle vornehme Zurückhaltung und Ruhe beiseite. Da wird getobt und geschrien, mit den Füßen gestoßen und mit Fäusten geschlagen. Christus ruft, und Malchus brüllt, und Petrus schreit, während er mit gezücktem Schwert auf ihn losgeht, und der Häscher, der Christus noch mit dem Fuß in die Seite tritt, hat den Mund aufgerissen. Es ist ein Toben und Stoßen und Lärmen und Drängen, wenn auch nur fünf Menschen eigentlich an all dieser Bewegung be-

teiligt sind, und die anderen acht nur die Lücken füllen und die Vordergrundgruppe gegen die Landschaft abschließen, die hinter ihr aufsteigt. Die Freude an wüsten Häschertypen erinnert an die ersten Kreuzigungsdarstellungen Cranachs. Aber wie anders beherrscht er jetzt seine Mittel. Ein erstaunlicher Erfindungsreichtum ist in dieser Passion entfaltet. Cranach schaltete niemals freier mit dem ganzen Formenvorrat modischer Standmotive und freier Bewegungsdarstellung. Insbesondere prunkt er gern mit einwärts gewendeten Rückenfiguren, die energisch die Tiefenbewegung einleiten. Zumal das Ecce-homo-Blatt ist ein Musterbeispiel künstlerischer Ökonomie in diesem Sinne, wie mit drei solchen Rückenfiguren, deren Füße noch vom unteren Rande überschnitten werden, und nur ein paar Köpfen, die über ihnen erscheinen, der zwingende Eindruck einer heftig erregten Volksmenge erzeugt wird.



Christus vor Malchus — Holzschnitt

Es hängt gewiß mit dieser Freude an der neu gewonnenen Beherrschung der Darstellung bewegter Massen zusammen, daß Cranach sich um diese Zeit in der Wiedergabe von allerlei Marterszenen gefiel. Und es kommt dazu eine offenbare Vorliebe für das Wüste und Grausige. Der Christus, den Cranach zeichnet, ist nicht der edle Dulder, sondern eher ein bäurischer Gesell, kein Halbgott, sondern ein Mensch, ein Pro-

letarier mit niederer Stirn und breitem Mund und vorgeschobenem Kinn, wie Cranach gern es bildete, um einem Kopfe starken Ausdruck zu verleihen.



Marter der heiligen Barbara Holzschnitt

Und nicht nur, daß Cranach in dieser Zeit dem Leidenswege des Herrn mit einer wahren Inbrunst am Schrecklichen folgte, er zeichnete die Marter der heiligen Barbara, die in Format und Ausdruck sich unmittelbar den Passionsblättern anschließt, und überdies eine Folge der Apostelmartyrien in kleinerem Maßstab, die vielleicht etwas später entstanden, nicht überall mehr den Vergleich mit den phantasievollen und leidenschaftlich erregten Holzschnitten des Jahres 1509 aushalten.

Aber niemals sonst wurde der Kreuzestod des Petrus grausiger geschildert. Es ist etwas vom Geiste der frühen Erfindungen Cranachs noch in diesen Blättern. Es gehört zu den eigenartigsten Raumanordnungen, wie in dem Johannesholzschnitt der Altar vom Rücken gegeben ist und der Evangelist vorn die Stufen hinabschreitet, der Knabe die Kerze löscht, während im Hintergrunde die Menge noch in Ergriffenheit kniet. Auch in dieser Folge fehlt es nicht an Rückenfiguren, und der Kunstgriff, eine solche vom unteren Bildrande weit überschneiden zu lassen, wird in dem Jakobusblatte noch kühner gehandhabt.

Trotz mancher modernen Bewegungsmotive, die Cranach insbesondere


Marter des Johannes Holzschnitt

in der Passion des Herrn zu verwenden weiß, bleibt er doch seinem Gefühle nach ein echtes Kind der späten Gotik. Es gibt kaum etwas Krauseres als das Linienwerk und die Fleckenverteilung, nimmt man den Eindruck der Blätter im Ganzen, und in allem ornamentalen Beiwerk offenbart sich eine Erfindungsgabe, eine Formenphantasie, wie sie entfernter von der kühlen Klarheit italienischer Dekoration der Zeit nicht gedacht werden könnte. Es gibt kaum etwas im spätgotischen Sinne Reicheres als den Thron des Pilatus mit seinem wuchernden Rollwerk, den anderen Thron mit den riesenhaften Kugeln und dem Baldachin, dessen Astwerk winzige Engelknäblein mit Stricken zusammenknüpfen, die schweren Fruchtkränze endlich, die stachlig und ungebärdig von der Decke herabhängen. Nur Cranach selbst hat diese Erfindungen in einem anderen Werke beinahe noch überboten, in dem Wittenberger Heiligtumsbuche, an dem er zur gleichen Zeit arbeitete. Im Jahre 1509 ließ Cranach seine Passion zum ersten Male in Buchform erscheinen. Es ist anzunehmen, daß er Druck und Vertrieb selbst besorgte. Im gleichen Jahre wurde das Buch im Druck vollendet, das den Titel trägt: „Die Zeigung des hochlobwürdigen Heiligtums der Stiftskirche aller Heiligen zu Wittenberg", von Johann Grüneberg im Jahre 1509 gedruckt, aber wahrscheinlich erst im folgenden Jahre ausgegeben, da der Titelkupferstich Cranachs die Jahreszahl 1510 trägt.


Wurzel Jesse (Aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch. 1509)
Holzschnitt

Kurfürst Friedrich der Weise, der eifrig darum besorgt war, seiner Residenzstadt allen Glanz zu verleihen, hatte es sich angelegen sein lassen, eine große Sammlung von Reliquien für seine Stiftskirche zusammenzubringen. Bis zum Jahre 1509 war die Zahl zu der erstaunlichen Höhe von 5005 „Partikeln“ angewachsen, und auch in der folgenden Zeit huldigte der Kurfürst weiter der absonderlichen Sammelleidenschaft. So bot er Franz dem Ersten von Frankreich Bilder von Cranach im Austausch gegen Reliquien an. Das „Heiligtumsbuch“, das Cranach mit Holzschnitten zu verzieren hatte, enthält eine kurze Beschreibung der gesammelten Schätze. Von den Schuhsohlen des heiligen Thomas und der Gesichtshaut des heiligen Bartholomäus bis zu dem Manna der Kinder Israel und einem Stückchen von dem brennenden Busche des Moses waren die Bücher der Bibel und der Heiligengeschichte in der Wittenberger Stiftskirche gleichsam körperlich illustriert, und diese Reliquien waren einzeln oder in Gruppen zusammen in kostbarer Goldschmiedearbeit



Kupferstich

Buße des Johann Chrysostomus. 1509.

gefaßt. Es muß ein unerhörter Schatz prunkvoller Schreine und Monstranzen und silbergetriebener Statuen gewesen sein, der hier zusammengetragen und in den Stürmen der Reformation spurlos wieder verweht worden ist. Cranachs Holzschnitte bleiben das einzige Zeugnis, das von all dieser Herrlichkeit auf uns gekommen ist. Gewiß geben sie keine ganz reine Vorstellung des einst Vorhandenen, denn es sind keine peinlichen Nachzeichnungen, sondern freie Übertragungen in den Stil des Holzschnitts und in die besondere Art Cranachscher Formgebung. Die Holzschnitte tragen zu unverkennbar den Stempel seiner Kunst, um auf ihre Vorbilder Rückschlüsse von anderer als nur ganz allgemeiner Art zu gestatten. Aber es mag doch auch Geist von seinem Geist in diesem spätgotischen Goldschmiedewerk gewesen sein, und es mag ihn gefreut haben, eine Wurzel Jesse noch krauser in ihren verflochtenen Ästen, noch unentwirrbarer in dem Dickicht ihres Blätterwerkes, aus dem Blüten gleich die kleinen Brustbilder der Vorfahren Christi auftauchen, in seiner Form nachzubilden. Wie sich die Gewänder der Heiligen in dichten Faltenschiebungen bauschen, wie sich die Lockenhaare ringeln, wie an den Sockeln zwischen verschlungenem Rankenwerk allerlei Pflanzengebilde, kriechendes Getier und nackte Putten sich tummeln, das mag ähnlich im getriebenen Metall vorgebildet gewesen sein, aber es war auch nach des Zeichners Geschmack, der nirgends so frei wie in diesem Büchlein seiner Lust an spätgotischem Formenüberschwang die Zügel schießen zu lassen scheint.

Das Jahr 1509 sah die höchste Blüte und die reichste Ernte von Cranachs Holzschnittkunst. Nichts was vorher entstand, kann sich diesen Blättern vergleichen, und in keiner späteren Zeit wandte Cranach das gleiche Interesse dem Schwarz-Weiß zu. Auch Cranachs erste Versuche im Kupferstich fallen in diese Epoche. Sein schönstes Blatt, die Buße des heiligen Johann Chrysostomus, vermag mit dem holzgeschnittenen heiligen Hieronymus zu wetteifern, und wenn es weniger großzügig und einheitlich gesehen ist, so ist es dafür um so reicher an zierlichen Einzelheiten der Zeichnung von Bäumen und Sträuchern, von Laub und Gräsern, von

Tieren und Menschen. Gerade die Gruppe der Frau und des Kindes ist zugleich ein Musterbeispiel Cranachscher Figurenbildung. Entgegen aller Regel klassischer Kunst sind bei dem Kinde Hüfte und Schulter der gleichen Seite in die Höhe, der gleichen Seite nach abwärts geschoben, schreibt sich bei der Frau der Außenkontur des Körpers fast einem Halbkreise ein. Die Verzeichnung, die man wohl feststellen mag, bleibt unwesentlich. In dieser antiklassischen Anordnung der Gruppe offenbart sich der Gotiker Cranach.



Frauenbildnis — Nürnberg, Privatbesitz

In diesem und dem folgenden Jahre hat Cranach endlich das Porträt seines Kurfürsten in Kupfer gestochen, das erstemal allein, das zweitemal zusammen mit dem seines Bruders, Johann des Beständigen, und ebenso gehören zu den wenigen Resten seiner malerischen Tätigkeit in dieser Zeit eine kleine Zahl von Bildnissen. Das Porträt des Dr. Scheurl, das dieser in seiner Huldigungsepistel erwähnt, ist in Nürnberg erhalten, und es gibt ein paar Bildnisse unbekannter Männer, die sich dem Torgauer Altar mehr oder minder nahe anschließen. Ihnen gesellt sich endlich ein kleines Frauenbildnis, das in Tracht und Anordnung den heiligen Frauen des gleichen Altars unmittelbar nahekommt. Es ist auf

Eichenholz gemalt und darum wohl in den Niederlanden entstanden, und wie es selbst fast auf der Grenze zur niederländischen Kunst steht, legt es nochmals Zeugnis davon, daß diese Reise nicht ohne tiefen Eindruck auf Cranachs Kunst geblieben sein kann.

Der gewiß nur kurzen Berührung mit fremder Art muß eine tiefgehende Wirkung auf den damals schon sechsunddreißigjährigen Meister zugemessen werden. Die Elemente, die er in den Niederlanden aufnahm, können aus seinem künftigen Schaffen nicht mehr ausgeschieden werden, wenn auch gerade die köstlichen Holzschnitte, die Cranach nach seiner Heimkehr schuf, Beweis dafür sind, daß er keineswegs gesonnen war, die eigene Art besinnungslos dem Fremden preiszugeben.



Friedrich der Weise und Johann der Beständige. 1510. Kupferstich

DAS ZWEITE JAHRZEHNT IN WITTENBERG

CRANACH muß in Wittenberg ein recht bewegtes und zugleich ein arbeitsreiches Leben geführt haben. Jagden, Turniere und andere Hoffestlichkeiten lösten einander ab, und für ihn bedeuteten solche fürstliche Vergnügungen zugleich mit der Abwechslung in dem sonst gewiß recht stillen Wittenberg auch mannigfache Beschäftigung. Häufig sind in den Rechnungsbüchern die Renn- und Stechdecken aufgeführt, die in seiner Werkstatt gemalt werden mußten. Denn da wurde durchaus nicht nur künstlerische Arbeit im engeren Sinne geleistet. Der Hofmaler hatte für manches andere noch zu sorgen als nur für die Bilder, die sein Fürst bestellte. Verschiedene Schloßbauten waren im Gange, und Cranach hatte mit seinen Gesellen bald hier, bald dort zugegen zu sein, sei es um einfache Anstreicherarbeiten zu leisten, sei es um die Räume mit Gemälden zu schmücken. Denn Friedrich der Weise war ein anspruchsvoller Herr, dessen Ehrgeiz dahin zielte, den großen fürstlichen Mäzenen Italiens gleichgeachtet zu werden und seine Schlösser in einen rechten Musenhof zu verwandeln.

Schon im Jahre 1507 müssen die Räume des Wittenberger Schlosses einer wahren Bildergalerie geglichen haben. Es gibt eine Beschreibung, die der Magister Andreas Meinhard verfaßt hat, und in der schier endlose Reihen von Gemälden aufgezählt werden, die die Wände schmückten. In dem „Aestuarium commune“ sah man zwölf lehrhafte Darstellungen aus der alten Geschichte, in dem folgenden Raume, dem „Aestuarium majus“ die Taten des Herkules in 19 Bildern, dazu die Geschichte des Horatius Cocles, des Mucius Scävola und des Porsena. Das Gemach Friedrichs III. war in Holz getäfelt und enthielt 24 Bildnisse der Kurfürsten und Herzöge von Sachsen bis auf Friedrich selbst. In seinem Schlafzimmer waren wieder Themen aus der antiken Mythologie behandelt. Im Schlafzimmer seines Bruders, des Herzogs Johann, gab es Bilder aus der Geschichte von Pyramus und Thisbe, einen Absalon, David und Bathseba, einen greisen Liebhaber, der von einem Narren verspottet wird. Das Aestuarium des Herzogs war wieder mit vier Bildern der Herkulestaten geschmückt. Im Consistorium waren

vier berühmte Urteilssprüche dargestellt. Und das Zimmer der verstorbenen Herzogin Sophia von Mecklenburg, der Gemahlin Johanns, war mit unzähligen Geschichten von ehelicher Liebe, Treue der Frauen, Sittsamkeit und Keuschheit geschmückt.

Welcher Anteil Cranach selbst an dieser Ausstattung des Wittenberger Schlosses zukommt, läßt sich nicht mehr ermessen, da keine Spur davon erhalten ist. Sicher waren schon vor ihm andere Maler an diesem umfänglichen Bilderschmuck tätig. Aber wichtig ist die Beschreibung vor allem, weil sie eine Vorstellung von dem Inhalt fürstlicher Gemächer der Zeit vermittelt, weil sie zeigt, welche Arbeitsleistung der Kurfürst von seinem Hofmaler zu verlangen gewohnt war, und welche Darstellungsgebiete er liebte.

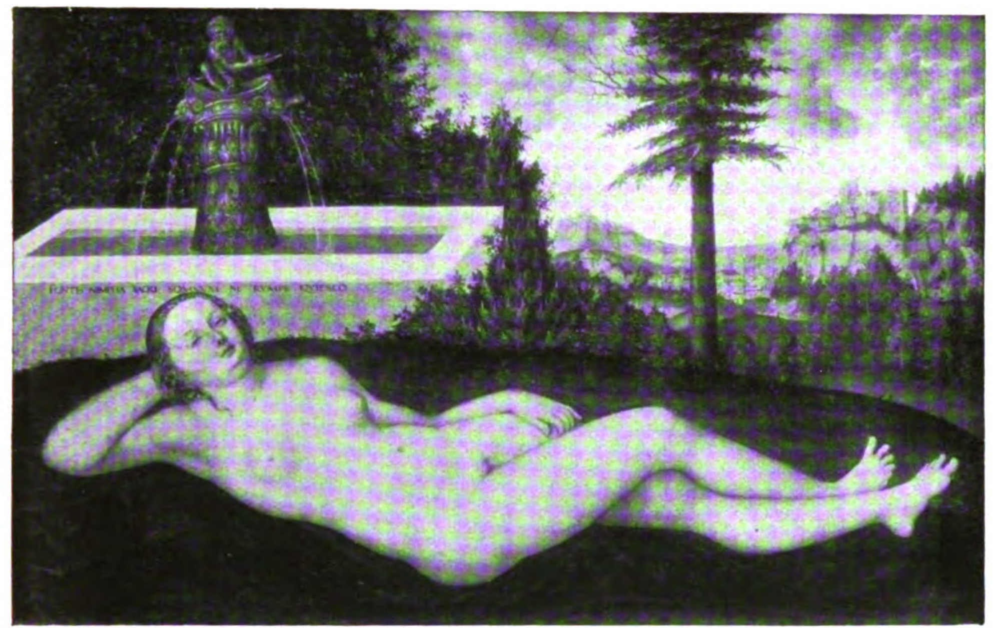
Die ausgesprochen humanistische Gesinnung kann in so früher Zeit wohl überraschen, da in den Tafelbildern, die aus dieser Epoche überliefert sind, die kirchlichen Stoffe noch weit überwiegen. Aber es ist notwendig, damit zu rechnen, daß das Erhaltene in gar keinem Verhältnis zu dem steht, was zugrunde ging, und daß alle Rückschlüsse aus den Bruchstücken, die auf unsere Zeit gekommen sind, mit äußerster Vorsicht aufgenommen werden müssen. So umfangreich der Vorrat an Werken Cranachs und seiner Werkstatt noch heute sich darstellt, so sicher bleibt es doch, daß auch er nur einen kleinen Ausschnitt des einstmals Vorhandenen bedeutet.

So ist es gewiß nur ein Zufall der Erhaltung, daß unter den Gemälden bis zum Jahre 1520 und weiter noch die religiösen Themen überwiegen. Denn das Stoffgebiet der Mythologie kann auch damals Cranach nicht fremd gewesen sein. Die Schilderung des Wittenberger Schlosses gibt einen Hinweis darauf, und die Beschreibung des Prunkbettes, das zur zweiten Vermählung des Herzogs Johann errichtet wurde, liefert den Beweis, da sie bereits alle die antiken Legenden aufzählt, die aus späteren Bildern Cranachs bekannt sind. Wir verdanken diese Überlieferung dem Wittenberger Dichter Philipp Engelbrecht aus Engen, der sich Engentinus nannte. Nachdem er das reiche Schnitzwerk gerühmt hat, zählt

er die Bilder auf, mit denen das kostbare Bett geschmückt war. Es sind Darstellungen der Macht des Weibes über den Mann, wie das Parisurteil, Herkules bei Omphale, die Verführung Salomos zur Abgötterei, ferner die tugendhafte Lucretia, Venus, die den Amor unterrichtet, endlich Apoll, der die Schafe des Admetos weidet, und sein Wettkampf mit Marsyas, Herkulestaten, wie der Raub der Hesperidenäpfel und des Gürtels der Hippolyte, Arion auf dem Delphin und Triton zwischen Najaden und Nereiden. „Und das hat", so heißt es zum Schlusse, „nicht Parrhasius gemalt, nicht Apelles, auch nicht Aristides, noch der schnelle Protogenes, sondern ein größerer als diese alle, Lukas, den das unter leuchtendem Himmel liegende Franken, den Cronach gebar."

Man muß angesichts dieser Fülle der Darstellungen annehmen, daß es sich um kleine Täfelchen handelte, die in das Schnitzwerk des Bettes eingelassen waren, wie sie aus dem späteren Werkstattbetriebe gelegentlich noch erhalten sind, und man wird nicht glauben dürfen, daß alle diese Kompositionen eigens für den Zweck erfunden wurden. Vielmehr wird Cranach schon damals eine hinreichende Übung in dem besonderen Stoffgebiete besessen haben, um aus dem vorhandenen Formenschatz den Schmuck eines solchen Möbels bestreiten zu können. Erhalten aber ist aus dieser Zeit nur wenig, was als Anhalt für eine Vorstellung des Verlorenen dienen könnte, und wir sind auf spätere Darstellungen angewiesen, um uns eine Anschauung von den Malereien des Hochzeitsbettes zu bilden, das in Torgau stand.

Unter den spärlichen mythologischen Gemälden Cranachs aus den Jahren vor 1520 muß als das Hauptstück eine ruhende Quellnymphe gelten, die das Datum 1518 trägt. Daß Cranach durch Werke der italienischen Renaissance zu einer solchen Schöpfung angeregt wurde, steht außer Frage, und der Wittenberger Hof mit seinen humanistischen Gelehrten unterhielt genügend Beziehungen zu dem Lande der klassischen Bildung, um die Bekanntschaft Cranachs mit den Hauptschöpfungen der neuen Kunst zu erklären. So ist es kaum eine allzu kühne Annahme, daß Cranach ein Werk von der Art der Venus des Giorgione in irgend-



Quellnymphe. 1518. Leipzig, Museum

einer Form der Wiederholung zu Gesicht bekommen habe. Die Komposition des ruhenden Aktes auf einer ausgebreiteten Decke vorn in der Landschaft legt diesen Gedanken nahe, und die besondere Anordnung des rechten Armes, der den Kopf stützt, der linken Hand, die auf dem Oberschenkel ruht, scheint eine Bestätigung zu bieten.

Aber ob er nun ein unmittelbares Vorbild vor Augen hatte oder nicht, Cranach weicht gewiß nicht ohne Absicht dem rhythmischen Kontrapost der italienischen Figurenzeichnung aus. Er macht die Silhouette reich durch bewegtere Umrißführung. Er unterbricht die lang auslaufende Linie, die Giorgione zeichnet, indem er das rechte Bein über das linke legt, und er gibt auch dem Kopfe nicht die Richtung nach abwärts, wie es das Gesetz der Gegenwirkung forderte, sondern stützt ihn ein wenig mühsam nach oben. Es ist in all dem und vor allem auch in der Art, wie die Brust breit dem Beschauer sich darbietet, anstatt in der Verkürzung gegeben zu sein, eine gewisse primitive Gehaltenheit. Man hat die Empfindung, daß diese Nymphe nicht eben die bequemste Ruhe-

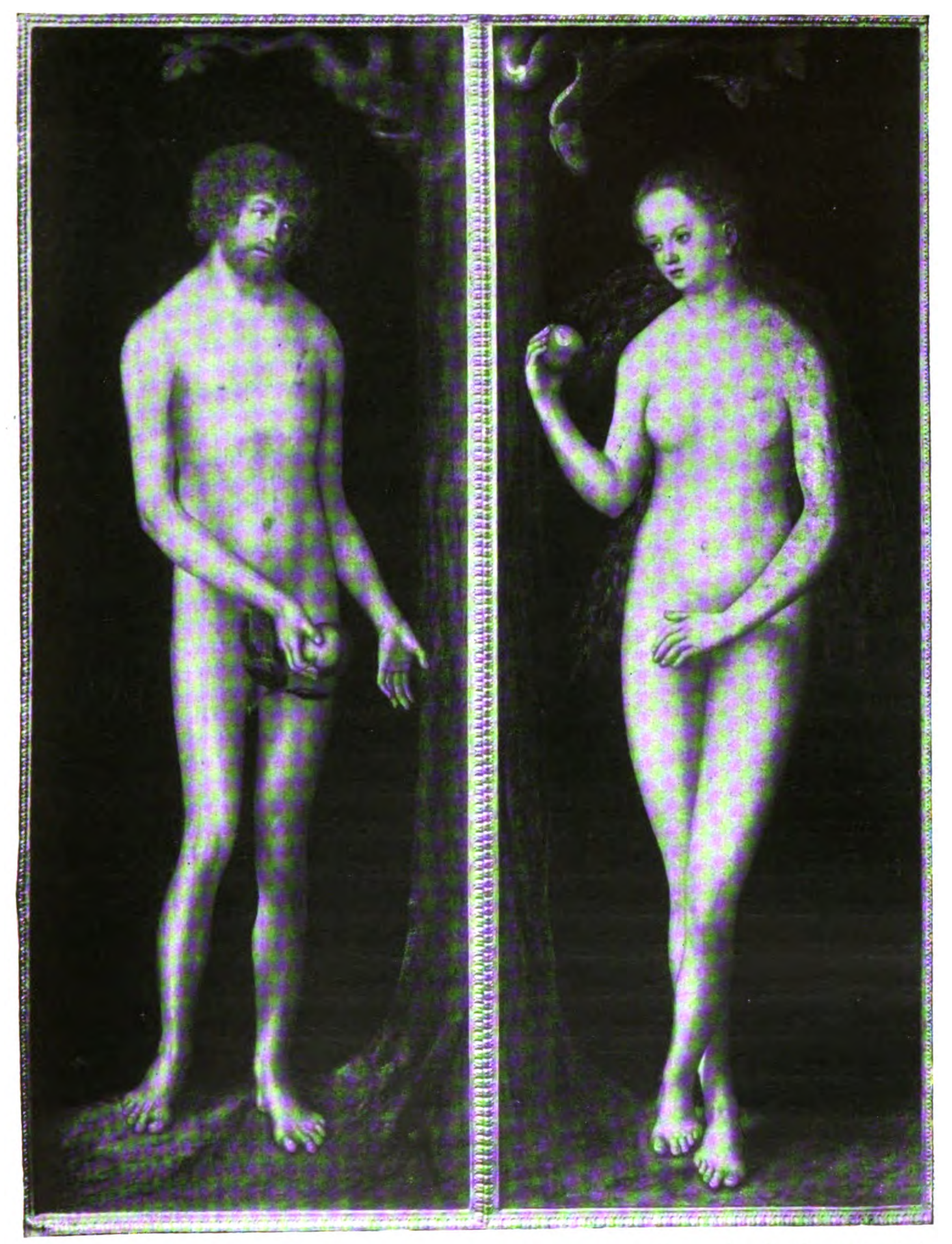


Anbetung des Kindes Dresden, Gemäldegalerie

lage gewählt habe. Aber es kündigt sich doch auch der andere Rhythmus deutlich an, den Cranach suchte; sein besonderes Schönheitsideal, das er kühn genug war, dem der Italiener entgegenzustellen. Cranach scheint noch zu tasten. Es wird ihm noch nicht leicht, eine große nackte Figur zu zeichnen.

Auch die beiden Tafeln mit Adam und Eva in Braunschweig, die noch in diese Zeit gehören müssen, bestätigen das. Es ist wohl möglich, daß Cranach die beiden Gemälde Dürers von 1507 kannte oder doch seinen Kupferstich von 1504. Wieder lehnt er es ab, auf die eigentlich kontrapostische Bewegung einzugehen, um die Dürer sich bemüht, und es haftet darum seinen Figuren etwas Ängstliches und Zaghaftes an. Aber es zeigt anderseits doch auch den Mut zur eigenen Erfindung, wie er das Spielbein Evas nach vorn nimmt und vor dem Standbein in der Luft schweben läßt, wenn auch die Schreitbewegung noch nicht überzeugend gelingen will.

Cranach fühlte sich offenbar sicherer noch – trotz seiner gelehrten



Adam und Eva Braunschweig, Gemäldegalerie

Ratgeber – in der Tradition der christlichen Legende, und es sind um die Mitte des zweiten Jahrzehntes die zierlichsten und anmutigsten Andachtsbilder entstanden. Da gibt es ein kleines Nachtstück mit der Anbetung des Kindes, ein echtes Weihnachtsbild mit den köstlich aus dem Dunkel leuchtenden Farben und der lichten Gruppe der niedlichen Englein um das Christkind, das auf einem Strahlenbett in seiner Krippe liegt. Auf einem anderen Bilde bringen die drei Könige dem Kinde ihre kostbaren Geschenke. Es sind drei gutmütige Herren, der Alte und der Jüngere und der Mohr mit dem dichten Kraushaar. Sie sind prächtig gekleidet und tragen mächtige goldene Becher und Schüsseln. Auch die Passion des Herrn wird in diesen Bildern ohne Leidenschaft geschildert. Wenn Christus am Ölberg kniet, so ist die reiche Felsenlandschaft mit dem zierlichen Tannengestrüpp fast wichtiger als das Gebet des Herrn, und wie die Gruppe der Schläfer bescheiden vorn in die Ecke gedrängt und der Aufbau in der Fläche entfaltet ist, das erinnert kaum mehr an Cranachs frühe Bemühung um die Gewinnung der Raumtiefe und neue selbständige Ordnung eines Vorgangs. Auch bei einer Kreuzigung geht es nun ruhig und gemessen zu. Die Anordnung des kleinen Bildes von 1515 mit den drei geradlinig schräg in die Tiefe gebauten Kreuzen ist doch recht schematisch, an der anderen Kreuzigung gemessen, die zwölf Jahre zuvor entstanden war. Und das reichere Straßburger Bild mit seinen vielen Figuren ist auch wieder ein wenig altertümlich in der Anordnung, trotzdem die drei Kreuze ähnlich wie früher in freier Gruppierung im Raume stehen und zwischen ihnen die Menge sich bewegt. Aber es ist alles geglättet, und für den Mangel an innerer Anteilnahme muß die äußere Vollendung einer geschmeidigen Zeichnung und leuchtenden Farbe schadlos halten.

Auch der bethlehemitische Kindermord wird jetzt beinahe friedlich wie eine Idylle geschildert. Die Ritter, die in den Turnieren auftraten, mit ihren glänzenden Harnischen und mächtigen Federbüschen, stehen auf ihren Rossen zu den Seiten, und in der Mitte des Platzes walten ein paar derbe Kriegsknechte ihres Amtes. Die Klagegebärden der Frauen



Kindermord Dresden, Gemäldegalerie

sind gemessen. Es ist der edle Schmerz, die Anmut in der Leidenschaft, die von der neuen Kunst gefordert wird, und auch in dem Haufen toter Kinder, der gewiß der Stolz des Zeichners war, ist nichts von Verzerrung, und nur die klaffenden Wunden zeugen von dem grausigen Morden. Cranach hatte wohl das Gefühl, ein modernes Bild zu malen mit dem prunkvollen Renaissanceaufbau, den Reliefpfeiler und Medaillons mit Bildnissen römischer Kaiser zieren. Erinnerungen an Eindrücke niederländischer Kunst mögen sich in einem solchen Bilde noch fortpflanzen, und auch am Hofe des Kurfürsten wußte man gewiß die modische Formgebung wie die geschmeidige Zeichnung und die emailartige Modellierung zu schätzen. Die stürzende Frau, die ihre Hände klagend hebt, die hockende, die jammernd das tote Kind im Schoße hält, und die Rückenfigur in der linken Bildecke mit den schwungvoll gezogenen Falten ihres Gewandes sind Glanzleistungen Cranachscher Erfindung.

In dieser Rückenfigur kündigt sich ein Geschmack für zierliche Schlankheit an, der in der Folgezeit fast bis zur Manier sich steigert. Das Hauptstück der Art ist die Maria mit weiblichen Heiligen in Wörlitz, die zu den sorgfältigsten und schönsten unter den erhaltenen Werken des Meisters zählt. Das Körperideal, das in der modischen Kleidung sich ausdrückt, wird bis an die Grenze des Möglichen gesteigert. Der Oberkörper bis zu der scharf geschnürten Taille wird eng nach oben zusammengeschoben, der Unterkörper dagegen gewaltig entwickelt, so daß die ganze Gestalt um zwei Kopflängen größer wird, als sie in früherer Zeit zu sein pflegte. Die Katharinen auf dem Wörlitzer und dem Budapester Bilde, das das Thema im gleichen Geschmack abwandelt, sind die glänzendsten Beispiele dieses neuen Frauenideals, das ebenso in den stehenden weiblichen Heiligen zweier kleiner Altarflügel in Dresden und den kindlichen Marien zweier sonst sehr verschiedengearteter Darstellungen der Anna selbdritt im Berliner Museum in die Erscheinung tritt.

Dieses Streben nach Zierlichkeit, das in dem kostbaren Schmuck der reichgestickten und mit Perlen und Edelsteinen besetzten Kleider in



Maria mit weiblichen Heiligen. 1516. Wörlitz, Gotisches Haus

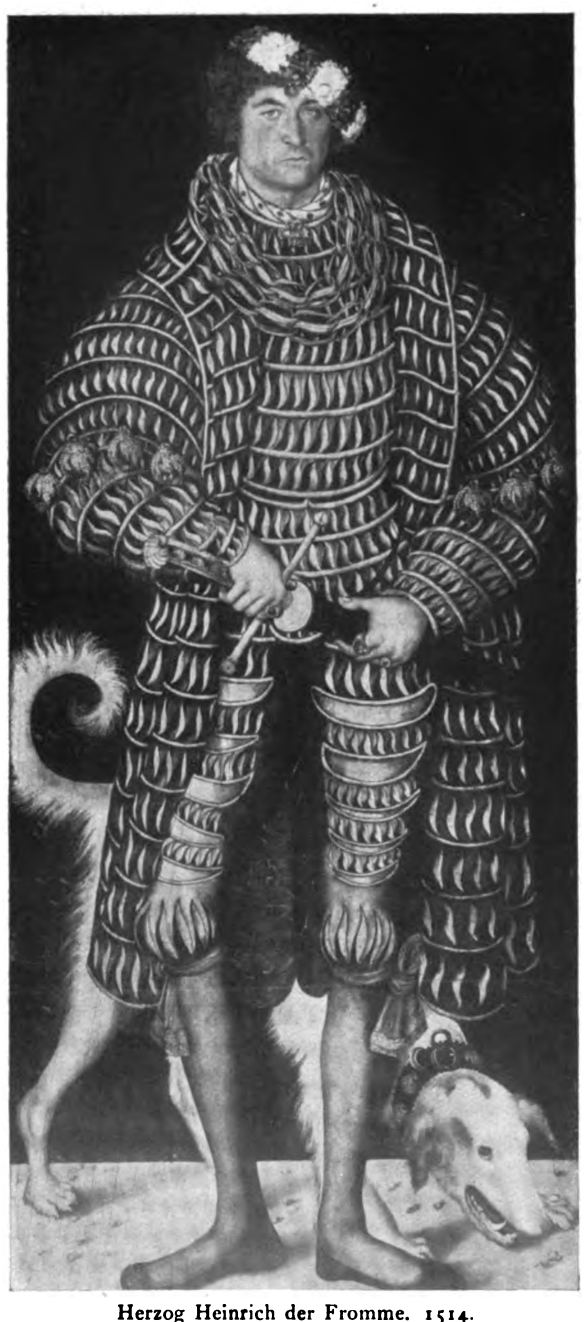
gleicher Weise zum Ausdruck gelangt wie in dem spitzen Geäst und dem subtil gezeichneten Laubwerk der Bäume, der haarscharfen Präzision der Linienführung und dem zarten Schmelz der ins feinste vertriebenen Modellierung, führt zugleich zu einer Rückbildung des Schönheitsideals in einen fast kindhaften Mädchentypus. Man wird nicht fehlgehen, wenn man in den jugendlichen Begleiterinnen Porträts vermutet, und die hübschen Wittenberger Fräulein, die Cranach malte, werden kaum noch an der Schwelle des Jungfrauenalters gestanden haben.

Mit der Jahreszahl 1516 gibt das Wörlitzer Bild die ungefähre Zeit dieser Gruppe. Man muß das Breslauer Marienbild vergleichen, um das andere Frauenideal zu fassen, das noch den reifen Bildungen des Torgauer Altars sich nähert, oder die ernste und fast bedeutende Maria am Baume im Frankfurter Privatbesitz. Das Bild im Breslauer Dom, das etwa im Jahre 1510 gemalt sein dürfte, ist das schönste in der Reihe von Halbfigurmadonnen, die im Laufe des zweiten Jahrzehnts entstanden. In Breslau ist der Mund noch sinnlich voll, der dann puppenhaft zierlich wird, die Nase ist schlank und stark, noch nicht das Kindernäschen von später, das Oval des Gesichtes spitzt sich zum Kinn und rundet sich noch nicht in fast kugeliger Gleichform, die auch Stirn und Hinterhaupt umgreift. Der rundliche Kopftypus, der so entsteht, ist um 1518 ausgebildet. Die Marienbilder in Glogau und Karlsruhe repräsentieren ihn in seiner reinsten Form. Der Oberkörper mit der Brust ist an Volumen kaum umfangreicher als der große Kopf, der schwer zur Seite sinkt. Die Schulter ist ganz schmal, und in kaum ausschwingender Kurve steigt die starke Rundung des Hinterhauptes zum Rücken abwärts.

Es ist schwer zu erklären, wie Cranach zu dieser Übersteigerung der Form und zu dieser runden Kopfbildung gelangte, die auch für die lagernde Nymphe des Jahres 1518 charakteristisch ist, wenn auch der nackte Körper dem neuen Ideale noch nicht folgen will. Die enge Schnürung der Brust und die starke Betonung des Unterkörpers mit dem vortretenden Leib und dem mächtigen Gewande entspricht der Mode der



Maria mit Kind Karlsruhe, Gemäldegalerie



Herzog Heinrich der Fromme. 1514.
(Dresden, Gemäldegalerie)

Zeit und ist schon für Cranachs frühe Frauendarstellung charakteristisch. Aber wenn die niederländische Reise ein Nachlassen dieser Tendenz zugunsten vollerer, natürlicherer Bildungen gebracht hatte, so tritt jetzt eine Reaktion ein, in der die modische Form übertrieben und das Körperideal, das auch in der Tracht zum Ausdruck gelangt, noch weit überboten wird.

Die Datierung der Leipziger Nymphe ist nicht unbezweifelt geblieben, und in der Tat sind in dem Bilde Züge enthalten, die für diese verhältnismäßig frühe Zeit nicht ganz leicht verständlich erscheinen. Aber einer allzu dogmatischen Chronologie fügen sich überhaupt Cranachs Gemälde nicht so willig wie etwa Dürers Schöpfungen, die besser auf Grund einer psychologisch interpretierbaren Entwicklung geordnet werden können. Die zwei sicher datierten Bilder des Jahres 1518, eine Geburt

des Täufers in der Sammlung Brahe in Sokloster und eine Verkündigung an Joachim, die früher der Sammlung Glitza in Hamburg gehörte, sind allerdings sehr verschieden von dem liegenden weiblichen Akt. Aber die Vergleichspunkte sind gering, und die vielfigurige Darstellung in einem Innenraum wie das kleinfigurige Landschaftsbild folgen anderen Gesetzen als die lebensgroße Aktdarstellung.

So darf auch das höfische Prunkbildnis, das mehr als Kostümbild wirkt denn als Porträt, nicht ohne weiteres und vorbehaltlos neben andere gleichzeitige Schöpfungen gestellt werden. Die Aufgabe fordert den Stil. Die Dresdener Galerie besitzt die lebensgroßen Bildnisse des Herzogs Heinrich des Frommen und seiner Gemahlin Katharina, die zu den bedeutendsten Repräsentationsstücken der deutschen Renaissance gehören. Sie gleißen von echtem Golde, das mit



Herzogin Katharina. 1514.
(Dresden, Gemäldegalerie)

leuchtendem Rot und Grün wechselt. Die mächtige Erscheinung des Mannes füllt ganz die hohe Tafel, und die Frau scheint an dem riesigen Straußfederschmuck, der ihre Kopfbedeckung krönt, wie an einer schweren Last zu tragen.

Herzog Heinrich der Fromme muß zu den zahlreichen Bewunderern und Gönnern Cranachs gezählt haben, der keineswegs seine ganze Kraft in den Dienst seines Kurfürsten zu stellen verpflichtet war. Das Konzept zu einem Briefe ist erhalten, in dem Lukas, Maler zu Wittenberg, ersucht wird, das Bildnis der Herzogin abzuliefern, das drei Jahre zuvor in Auftrag gegeben und damals auch bereits bezahlt worden war. Und in dem Nachlaß der Herzogin, die im Jahre 1561 in Torgau starb, wird eine ganze Reihe von Bildern aufgezählt, deren Beschreibung großenteils darauf deutet, daß es sich um Werke Cranachs handelte.

Aber im Mittelpunkte seines Schaffens stand naturgemäß die Arbeit für Friedrich den Weisen, dessen wohlbekannte Erscheinung mehrfach in Bildern der Zeit wiederkehrt. Er trägt die Drahthaube und den Kinnbart mit dem glattrasierten Gesicht, wie er schon auf dem Wörlitzer Altar erscheint, während er später das Haar wieder frei trägt und den Bart wachsen läßt, gleichwie in seinen jungen Jahren, als Dürer ihn malte. Nur daß die Haare damals lang auf die Schultern niederfielen, wie es die Mode verlangte. In der „mittleren Form" mit Haube und Kinnbart erscheint der Kurfürst mehrfach in dieser Zeit, im Einzelporträt, in Anbetung vor der Madonna – es gibt ein Gemälde und einen Holzschnitt der Art – und vor seinem Schutzheiligen Bartholomäus in einem Kupferstich, der phantasievoll gefüllt ist mit Engelknaben und einem heraldischen Genius, der das kursächsische Wappen eilend herbeiträgt.

Der Holzschnitt mit dem betenden Kurfürsten ist eines der prächtigsten Blätter in Cranachs Werk. Der Meister wagt sich nun in einen Maßstab, der an die Präzision der Zeichnung die höchsten Anforderungen stellt. Er wird haushälterischer in den Mitteln, da er nicht mehr mit einem vielteiligen Formengewirr prunkt, und auch der hängende



Friedrich der Weise in Anbetung vor Maria Holzschnitt


Johannes Holzschnitt

Fruchtkranz ist gebändigter und weniger wild ausfahrend als ähnliche Zierstücke auf den Blättern der Passion. Die Folge der mächtigen Apostelfiguren ist aus einem verwandten Geiste gestaltet. Es lebt noch der alte Cranach in diesem lockenköpfigen Johannes und in den Greisen mit ihren wildwachsenden Bärten. Aber die Menschen, die früher in aller Eigenwüchsigkeit doch bald ein wenig bizarr, bald ein wenig zierlich waren, sind hier ins Gewaltige gesteigert, und wenn der heilige Georg, der ihnen an Ausmaß gleicht, trotz seiner klirrenden Rüstung noch ein wenig ängstlich stand, so schreiten diese Apostel mit einer wahrhaft dröhnenden Wucht einher, und die mächtigen Gewandmassen, die sich zu großen Bauschen auftürmen oder breit im Winde flattern, besitzen eine überzeugendere Schwere als die



Ruhe auf der Flucht nach Ägypten Holzschnitt



Erschaffung der Eva (Aus Adam von Fulda. 1512) Holzschnitt

Eisenrüstung des christlichen Ritters. In weiser Sparsamkeit ist das Ornament verwendet, um der Wucht der Gestalten nicht Eintrag zu tun. Aber unermüdlich spielt auch hier Cranachs Erfindungsgabe in Bäumen mit seltsamen Blüten und Früchten, in maiskolbenartigen Füllhörnern und schotenförmigen Pilastern, auf denen Putten sich tummeln oder Blumenkörbe und Töpfe mit Eichenlaub thronen.

An Umfang kann sich die Holzschnittproduktion Cranachs im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nicht mehr mit der der unmittelbar vorangehenden Jahre messen. Es entsteht nur eine vergleichsweise kleine Zahl von Einzelblättern, denen sich ein Büchlein mit acht Illustrationen anschließt, das im Jahre 1512 erschien. Es ist ein Andachtsbuch des Adam von Fulda, das Cranach mit ein paar Darstellungen aus der Heilsgeschichte schmückte. Sie sind zierlich erfunden und nicht so reich durchgebildet wie die großen Einzelblätter, aber sie sind desto anmutiger in ihrer einfach klaren Formgebung. Man mag bei dem schlafenden Adam, aus dessen Seite Gottvater sorglich hebend die erstaunte Eva hervorholt, an die liegende Nymphe denken, die auch den Kopf auf den abgestellten Arm stützt und das rechte Bein so eigenwillig über das linke schlägt. Aber das alles ist hier zierlicher gebildet und ausdrucksvoller gerade in seiner Kleinheit.

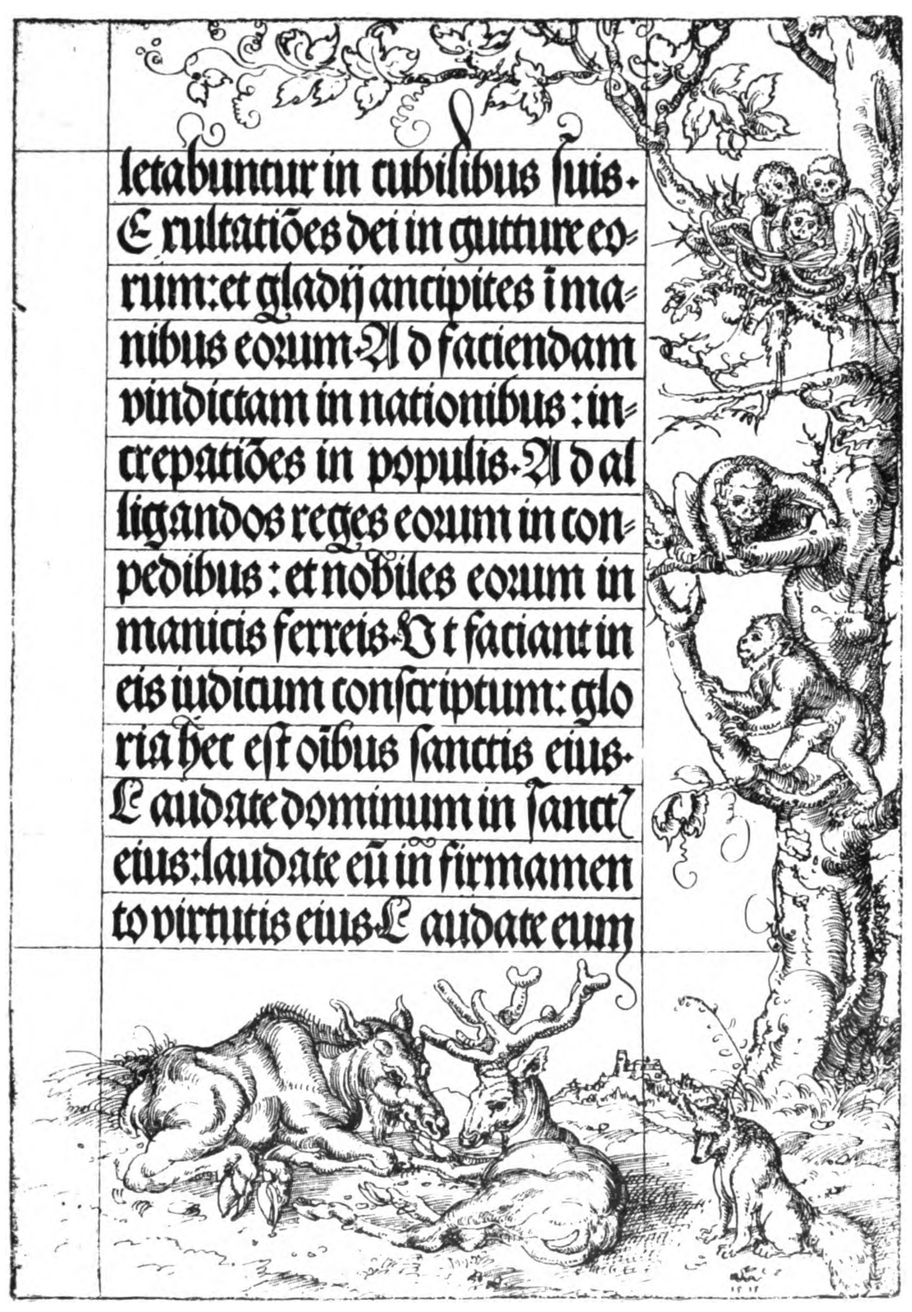
Unter den großen Blättern gibt es noch einmal eine „Ruhe auf der Flucht“, in der die vielen Engelknäblein nun zu einem einzigen Ringelreihen um die Rasenbank, auf der Maria sitzt, vereinigt werden. Nur droben in den Ästen des Baumes haben sich zwei an ein Vogelnest



Predigt des Johannes. 1516. Holzschnitt

gemacht und nehmen die Jungen aus, um sie dem Kinde als Spielzeug zu bringen, während die Alten böse und erschrocken heranfliegen. So anmutig das Hauptmotiv ist, die Temperatur des Ganzen wird doch um einen Grad kühler. Die Zeichnung der Köpfe bekommt etwas Schematisches, und der Ausdruck gerät leicht ins Wehleidige, wie in dem Christkind, das als Erlöser auf der Deckplatte des Sarkophages steht oder der Anna selbdritt, die das Hauptmotiv des Torgauer Altars noch einmal in einer Standgruppe mit großem Aufwand rauschender Gewandfalten abwandelt. Maria empfängt die Verkündigung in einer fast übertrieben kahlen Renaissancearchitektur. Und nur in zwei Blättern zur Geschichte des Täufers lebt die alte Lust an reicher Formgebung noch einmal auf, weht noch einmal deutsche Waldesluft und Stimmungszauber zwischen den Bäumen, unter denen Johannes predigend steht. Das Blatt könnte fast zehn Jahre früher entstanden sein, trüge es nicht die Jahreszahl 1516, und wäre nicht die Zeichnung bei aller Fülle doch klarer und durchsichtiger, die Typen der vorn Sitzenden wieder ein wenig schematisch in der fast ins Schmerzhafte gesteigerten Spannung der Aufmerksamkeit.

Ein solcher Holzschnitt ist genügend Beweis dafür, daß der vornehme Hofmaler seine Liebe zur heimischen Natur nicht vergessen hatte, und auch als ihm die Aufgabe ward, ein paar Blätter des berühmten Gebetbuches für Kaiser Maximilian mit Randzeichnungen zu schmücken, wußte er nichts Besseres, als die breiten Ränder mit seinen geliebten Tieren zu bevölkern und ihnen mit einem hochragenden Baum, in dessen Zweigen Affen herumklettern oder ein Storchenpaar sein Nest gebaut hat, ein Stück landschaftlicher Umwelt mitzugeben. Es ist bezeichnend, wie wenig sich Cranach auf die Andeutung symbolischer Beziehungen einläßt, wie wenig er sich um den Zusammenhang seiner Zeichnung mit dem gedruckten Worte sorgt. Sechs von den acht Seiten, die er zu schmücken hatte, verzierte er mit nichts anderem als seinen Tieren, fast immer Hirschen und Rehen, die stehen und liegen oder springen und kämpfen. Nur ein Blatt füllte er ganz mit christlichen Allegorien, einer Krönung der Gottesmutter und den vier Evangelisten,


letabuntur in cubilibus suis.
Exultatiões dei in gutture eo-
rum: et gladij ancipites i ma-
nibus eorum. Ad faciendam
vindictam in nationibus: in-
crepatiões in populis. Ad al
ligandos reges eorum in con-
pedibus: et nobiles eorum in
manicis ferreis. Ut faciant in
eis iudicium conscriptum: glo
ria hec est oibus sanctis eius.
Laudate dominum in sanctꝭ
eius: laudate eũ in firmamen
to virtutis eius. Laudate eum

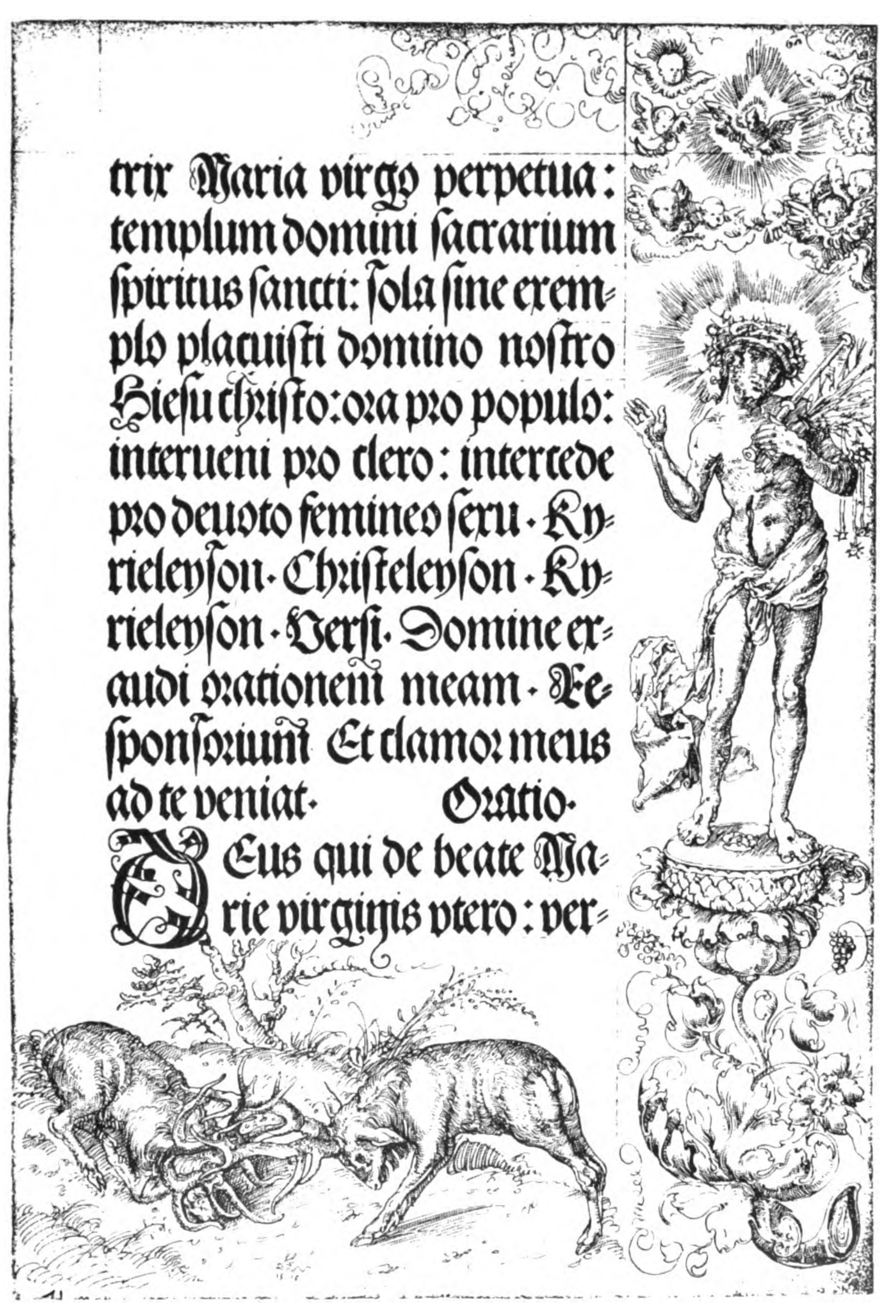
Aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian. 1515. Zeichnung.
(München, Staatsbibliothek)

die seltsam gedrängt in einem Wagen sitzen, vor den ihre Symbole als Zugtiere gespannt sind. Ein andermal steht Christus als Schmerzensmann auf einer Blüte, die aus einer spätgotischen Ranke aufsteigt.

Cranach hat in diesen Gebetbuchblättern gezeigt, daß er es auch wohl verstand, eine Ornamentform nach der neuen italienischen Weise zu erfinden. Es gibt eine Renaissanceranke von edelstem Schwunge und einen Kandelaber von zierlich wohlgefügtem Aufbau. Aber neben all den anderen Meistern seiner Zeit, mit denen er hier in einen idealen Wettbewerb zu treten hatte, neben den Dürer und Baldung, Burgkmair, Breu und Altdorfer, offenbart er sich doch als der spätgotische Naturalist. Er bleibt Spätgotiker, wo er in wuchernder Häufung die Naturform selbst zur Zierform steigert, wie er es in seinen Holzschnitten gewohnt war, wie wenn er eine Distelranke zeichnet, und ebenso wenn er die Ränder der Buchseite mit freien Naturstudien schmückt, die außer Beziehung bleiben zu dem Rhythmus des Blattes, wie der gotische Steinmetz ein Kapitäl mit naturwüchsigen Bildungen aus der Tier- und Pflanzenwelt oder biblischen Figuren schmückte.

Am nächsten noch berührt sich Cranach mit Altdorfer, der zum ersten Male hier in seiner unmittelbaren Nähe auftaucht, da beide zum Schmucke einiger Blätter des Gebetbuches berufen wurden, und es bekundet sich eine innere Verwandtschaft der Naturanschauung, für die der gebräuchliche Begriff des Donaustiles nur eine unzulängliche Erklärung gibt. Der Naturalismus der Spätgotik, der barocke Auslauf eines alternden Stiles, ist für beider Art bestimmend und deutet ihre Gemeinsamkeit.

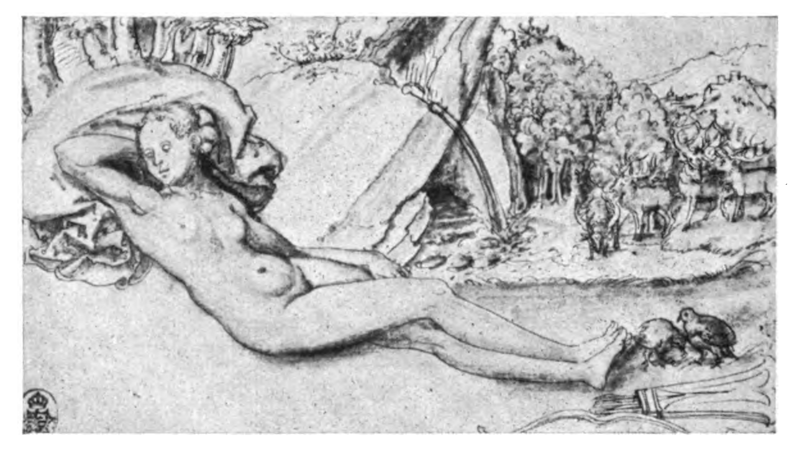
Daß Cranach zur Mitarbeit an diesem kostbaren Buche herangezogen wurde, beweist, daß er in seiner Wittenberger Abgeschiedenheit keineswegs vergessen war. Der Auftrag mag durch seine Freunde von der Universität vermittelt worden sein, die mit den Nürnberger Humanisten und den gelehrten Ratgebern des Kaisers in stetem Verkehr standen. Aber auch Conrad Peutinger wußte sicherlich recht gut, an wen er sich wandte, als er ein paar von den Pergamentblättern des kaiserlichen


trix Maria virgo perpetua:
templum domini ſacrarium
ſpiritus ſancti: ſola ſine exem-
plo placuiſti domino noſtro
Hieſu chriſto: ora pro populo:
interueni pro clero: intercede
pro deuoto femineo ſexu. Ky-
rieleyſon. Chriſteleyſon. Ky-
rieleyſon. Verſi. Domine ex-
audi orationem meam. Re-
ſponſorium. Et clamor meus
ad te veniat. Oratio.
Deus qui de beate Ma-
rie virginis vtero: ver-

Aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian. 1515. Zeichnung.
(München, Staatsbibliothek)

Gebetbuches im Jahre 1515 an Cranach schickte. Sein Ruf muß weithin gedrungen sein. Sandte doch selbst an den französischen Hof Friedrich der Weise Bilder seines Malers, die ihm würdig dünkten, die Sammlungen des kunstbegeisterten Königs Franz zu zieren.

Man muß es sich immer wieder gegenwärtig halten, daß heut doch nur mehr eine schwache Vorstellung bleibt von dem, worauf dieser Ruhm Meister Cranachs sich gründete. So reich uns die Zahl des Erhaltenen dünkt, so verschwindend muß sie gegenüber der Masse des Verlorenen in Wahrheit sein, und wenn wir von Jahrzehnt zu Jahrzehnt fortschreitend Cranachs Werk und Werden begleiten, so darf doch niemals vergessen sein, daß nur aus dem Überblick über das Ganze eine annähernd zureichende Anschauung auch von dem Schaffen in einer einzelnen Epoche gewonnen werden kann.



Diana. Zeichnung — Dresden, Kupferstichkabinett

DIE GROSSEN ALTÄRE FÜR KARDINAL ALBRECHT UND CRANACHS SOHN HANS

AM Dreikönigstag des Jahres 1508 ließ Kurfürst Friedrich der Weise seinem Hofmaler Cranach einen Wappenbrief ausstellen. In ihm ist ausführlich die geflügelte Schlange mit dem Ringe im Maule beschrieben, die Cranach hinfort zuerst neben den Anfangsbuchstaben seines Namens, dann allein an ihrer Stelle als Zeichen für seine Bilder gebrauchte. Über diese Wappenverleihung, die übrigens nicht eine Erhebung in den Adelstand bedeutet, ist in der Cranach-Literatur sehr eifrig diskutiert worden, und insbesondere erwies sich das eingehende Studium der verschiedenen Formen des Schlangenzeichens aufschlußreich für den zeitlichen Ansatz zahlreicher Werke. So ist es ganz gewiß eine richtige Überlegung, daß zwei Holzschnitte, die neben der Jahreszahl 1506 schon die Schlange zeigen, nicht in diesem Jahre entstanden sein können, da frühestens 1508 das Auftreten des Zeichens erklärlich ist. Aber es ist doch auch bedenklich, die Akribie allzu weit zu treiben und die ganze Geschichte der Cranach-Werkstatt aus dem Wandel des Wappentieres ablesen zu wollen.

Diese mehr philologische als kunsthistorische Beweisführung wurde auch zu Rate gezogen, um eine der schwierigsten Fragen zu lösen, die lange die Cranach-Forschung verwirrt hat. Nicht die ganze Geschichte dieses Gelehrtenstreites braucht hier von neuem aufgerollt zu werden, da das Problem, wenn auch keineswegs gelöst, so doch wesentlich vereinfacht worden ist. Aber es muß doch ein Wort wenigstens über den Ursprung des Namens gesagt werden, um den der langwierige Streit geführt wurde. Es handelt sich um die sogenannte Pseudo-Grünewald-Frage, die an zwei Altarflügel mit überlebensgroßen Figuren stehender Heiliger anknüpft, die in der Alten Pinakothek zu München verwahrt wurden. Die Tafeln gelangten im Jahre 1836 als Flügelbilder zusammen mit dem großen Gemälde des Grünewald, das die Heiligen Moritz und Erasmus darstellt, nach München und gingen in dem Katalog, der 1838 erschien, ebenfalls unter dem Namen Grünewalds.

Den Forschern, die sich im Laufe der folgenden Jahre mit diesen Tafeln beschäftigten, entgingen die Unterschiede zwischen dem Mittel-



bilde und seinen angeblichen Flügeln keineswegs, und auch deren nahe Beziehung zum Stile Cranachs wurde nicht übersehen. Aber die Folgerungen, die man aus dieser auffallenden Tatsache zog, bewegten sich immer auf dem Boden der Voraussetzung, daß kein anderer als Grünewald der Schöpfer beider so verschiedenartiger Teile des Werkes sei; man schloß, daß Grünewald, dessen Hauptwerke der Forschung nicht bekannt waren, entweder der Lehrer oder ein Mitschüler Cranachs gewesen sei. Der Isenheimer Altar wurde einstweilen Hans Baldung Grien zugeschrieben, dagegen im Anschluß an die Münchener Flügeltafeln eine Reihe von Altären, die alle mehr oder minder deutlich Cranachschen Charakter tragen, für Werke Grünewalds erklärt.

Erst im Jahre 1873 wurde diese falsche Konstruktion eines angeblichen Grünewald durch Alfred Woltmann zerstört, der den Isenheimer Altar seinem rechtmäßigen Urheber zurückgab. Daß dieser nicht identisch sein konnte mit dem angeblichen Grünewald der bisherigen Kunstgeschichtschreibung, lag ohne weiteres auf der Hand. Aber jener blieb als ein namenloses Unwesen zurück, dem seine Bastardeigenschaft auch weiter anhaftete, und der sich nun, da der richtige Grünewald wieder in seine Rechte eingesetzt war, als der falsche Grünewald, der Pseudo-Grünewald, durch die Geschichte schleppen mußte.

Inzwischen wurde mehrfach versucht, diesem mythischen Wesen endgültig den Garaus zu machen, aber so oft es totgesagt wurde, immer noch hat es sich wieder aus seinem Grabe erhoben, da noch keine restlos befriedigende Lösung für die Frage nach dem wirklichen Urheber der Gemälde gefunden wurde. Zwei Hauptmeinungen stehen sich gegenüber. Die einen suchen den Künstler in Cranachs nächster Umgebung oder wollen in ihm selbst den Urheber der beiden Altarflügel sowie der zugehörigen Werke erblicken; die anderen versuchen, aus dem Herkunftsort der wichtigsten Stücke den Schluß auf eine Aschaffenburger Malerschule zu ziehen. So wurde der Name Simon von Aschaffenburg, den die Urkunden nennen, für den Pseudo-Grünewald in Vorschlag gebracht, der nun auch in der Cranach-Literatur spukt und gelegentlich

als Meistername eines Bildes auftaucht, das der Werkstatt Cranachs mehr oder minder nahesteht.

Diese Theorie einer Aschaffenburger Schule, die durch nichts eigentlich gestützt wird, dürfte heut kaum noch ernsthafte Vertreter finden. Es ist allgemeine Einigung darüber erzielt, daß der Pseudo-Grünewald in engster Beziehung zu Cranach gestanden haben muß. Dagegen ist die Frage, ob er selbst kein anderer gewesen sei, als eben Lukas Cranach, oder ob er sich von diesem genügend unterscheidet, um als greifbare Persönlichkeit neben ihm zu bestehen, noch nicht zur allgemeinen Zufriedenheit gelöst worden. Aber seitdem Flechsig in seinen Cranach-Studien im Jahre 1900 eine Lösung bot, ist die Beschäftigung mit dem Problem eingeschlafen, obgleich das Resultat, das er als unumstößlich hinstellte, nicht allzuviele Gläubige gefunden zu haben schien.

Flechsig kam nämlich zu dem überraschenden Ergebnis, daß der geheimnisvolle Pseudo-Grünewald kein anderer sei als Cranachs eigener Sohn Hans. Er gelangte dazu auf einem merkwürdigen Umwege über das Schlangenzeichen Cranachs. Er stellte zuerst ein außerordentlich umfangreiches Werk des hypothetischen Pseudo-Grünewald auf Grund stilkritischer Merkmale zusammen, für das zahlreiche bisher unbedenklich Lukas Cranach zugeschriebene Bilder sowie einige Holzschnitte herzuhalten hatten, und da auf diesen die bekannte Signatur vorkam, zog er den Schluß, daß ein anderes Mitglied der Familie Cranach ihr Urheber sein müsse. Da der jüngere Sohn Lukas erst 1515 geboren wurde, also nicht in Betracht kommen konnte, blieb demnach nur der ältere Sohn Hans, dessen Geburtsjahr unbekannt ist. Diese Hypothese, die gewiß an sich kühn genug ist, wurde gestützt durch den Wandel in der Form der Cranachschen Schlange, der im Jahre 1537, dem Todesjahr des Hans, erfolgte. Der Schluß lag nahe, daß beide Ereignisse, die zeitlich zusammenfallen, auch in einem ursächlichen Zusammenhang stehen, daß mit anderen Worten der Tod des Hans einen Wechsel in der Leitung der Cranachschen Werkstatt mit sich brachte. War aber ein solcher Wechsel notwendig, so muß man schließen, daß eben der Verstorbene

bisher die Leitung der Werkstatt in Händen gehabt habe. Der Vater hätte also schon vorher sich aufs Altenteil zurückgezogen haben müssen, um zuerst dem älteren und nach dessen Tode dem jüngeren Sohne die Werkstatt zu überlassen.

Man sieht nun, wohin der Streit um den Pseudo-Grünewald führte. Man ist heut so weit gelangt, daß hinter dem großen Unbekannten, der sich in den leibhaftigen Sohn seines Opfers verwandelt, die Gestalt des alten Lukas Cranach gänzlich zu verschwinden droht. Und man sieht, warum es unumgänglich ist, in eine Lebensbeschreibung des Meisters diesen posthumen Gelehrtenstreit zu verflechten, der zunächst so wenig mit Wittenberg und seinem berühmten Maler zu schaffen zu haben scheint. Ob Cranach nach dem Jahre 1522 selbst den Pinsel niedergelegt habe, um nur noch gelegentlich zum Malergerät zu greifen, ist eine Frage, die allerdings tief genug in unsere Vorstellung vom Leben und Schaffen des alten Meisters eingreift, um ernstlicher Erörterung zu bedürfen.

Cranach vollendete im Jahre 1522 sein fünfzigstes Lebensjahr. Es gibt wohl Männer, die in diesem Alter bereits müde und abgebraucht sind und gern der Jugend das Feld räumen. Aber Cranach, den wir auf dem späten Bildnis in Florenz als achtundsiebzigjährigen lebensfrischen Greis kennen, muß als Fünfziger gewiß noch im Vollbesitz seiner Kräfte gewesen sein, und es steht auch mancher andere Beweis für diese Tatsache zur Verfügung. Man könnte einwenden, Cranach habe sich nur von der Malerei abgewandt, um sich anderen Beschäftigungen zuzuwenden. Es scheint auch dafür zu sprechen, daß er im Jahre 1520 die Apotheke in Wittenberg käuflich erwarb. Aber man darf das nicht so verstehen, als habe er nun seinen Beruf gewechselt und sei Apotheker geworden. Er legte, wie es scheint, nur sein Geld in dem Unternehmen an, und der Kurfürst, der seinem Hofmaler gern eine neue Einkommenquelle verschaffte, gab seine Einwilligung dazu. Heißt es doch in dem Privileg, das er ihm ausstellen ließ, ausdrücklich, Lukas selbst sei zu der Apotheke nicht geschickt und werde sie mit Knechten bestellen. Der

Apothekenkauf, den seine späteren Biographen dem Maler ein wenig verübelt haben, stellt sich demnach als eine rein geschäftliche Angelegenheit dar, durch welche die eigentliche Tätigkeit Cranachs gewiß in keiner Weise berührt wurde.

Mit dem einen Geschäft war es aber noch nicht getan. Cranach war mit den Jahren ein recht wohlhabender Mann geworden. Im Jahre 1528 zahlte er nicht weniger als 1405 silberne Groschen Abgabe, was einem Immobilienbesitz von ebensoviel Schock Silbergroschen Wert entsprach. Eine ganze Reihe Häuser und Grundstücke nannte er sein eigen. Dazu gehörte auch der Buchladen, der zuerst im Jahre 1525 in einer Stadtkämmereirechnung erwähnt wird. Daß der Kunsthandel in jener Zeit und auch sehr viel später noch in den Händen der Künstler selbst lag, ist eine bekannte Tatsache. Dürer führte, als er nach den Niederlanden reiste, neben seinen eigenen Kupferstichen und Holzschnitten auch solche von Hans Baldung Grien zum Verkauf mit sich. Es kann also nicht weiter wundernehmen, daß Cranach in Wittenberg, wo er gewiß in künstlerischen Dingen eine Art Monopolstellung besaß, auch einen Verkaufsladen unterhalten habe, den er gewiß sowenig wie die Apotheke in eigener Person führte, und der ihn darum auch kaum an der künstlerischen Arbeit behinderte.

Wenn also Lukas Cranach in seinen späteren Jahren weder Apotheker noch Buchhändler wurde, so liegt es wohl nahe, anzunehmen, daß er Maler blieb und die Leitung der Werkstatt in seiner Hand behielt. Wie umfangreich die Tätigkeit dieser Werkstatt gewesen ist, das erhellt aus den zahlreichen Eintragungen in den kurfürstlichen Rechnungsbüchern der späteren Jahre. Aber wenn es immer noch möglich ist, zu denken, der Betrieb sei nur unter seinem Namen und ohne seine persönliche Mitwirkung weiter gegangen, so stehen dieser Annahme, die an sich schon unwahrscheinlich genug ist, die Nachrichten gerade aus den allerletzten Lebensjahren des Meisters entgegen. Denn damals weilte er fern von der Heimat und der Werkstatt, aber auch in der Fremde war er fleißig tätig und malte zahlreiche Bilder für seinen kurfürstlichen Herrn.

So bleibt zunächst nur die einzige Schwierigkeit der Wandlung des Schlangenzeichens im Jahre 1537, für die allerdings eine Lösung nicht gegeben werden kann. Aber da so viele Gründe gegen die an sich gewiß verführerische Deutung sprechen, die einen Zusammenhang mit dem Tode des Hans herstellt, muß diese Erklärung preisgegeben werden, wenn auch so viel richtig bleiben könnte, daß Cranach die Trauer um den Verlust eines unschätzbaren Mitarbeiters durch die Änderung seines Künstlerzeichens äußerlich habe kundgeben wollen.

Denn daß Hans Cranach ein tüchtiger Maler gewesen ist, und daß die Spuren seiner Tätigkeit in den gemeinsamen Erzeugnissen der Werkstatt verborgen liegen müssen, das ist das einzige, was außer den näheren Umständen und dem Zeitpunkt seines Todes über sein gewiß nur kurzes Dasein feststeht. Auf den „vorzeitigen Tod“ des Hans hat sein Freund, der Dichter Johann Stigel, ein lateinisches Trauergedicht verfaßt, das nicht weniger als 182 Distichen zählt. Das langatmige Poem enthält neben den üblichen Lobpreisungen eine Aufzählung verschiedener Gemälde des Verstorbenen und doch wenigstens ein Wort der Charakteristik, das nicht ganz bedeutungslos zu sein scheint. Es heißt nämlich, er sei dem Vater an Kunstfertigkeit unterlegen gewesen, habe aber mehr „ingenium“ besessen. Das Wort ist nicht leicht zu deuten, aber man darf sich nicht zu eng an den ursprünglichen Sinn halten und versteht im Zusammenhang am besten darunter das, was eben Stigel als „ingenium“ am meisten geschätzt haben mochte, nämlich klassische Bildung.

Dem entspricht es nun auch, daß unter den Gemälden des Hans, die in dem Gedichte namhaft gemacht werden, eine große Zahl aus dem Darstellungsgebiete der klassischen Mythologie sich findet. Solche Stoffe wie Venus und Amor, eine ruhende Helena, Hebe mit den Horen, die Grazien und die Musen waren auch dem alten Cranach nicht fremd gewesen, aber es mag sein, daß der junge in diesen Dingen mehr eigenes Wissen und darum nach der Ansicht des Stigel mehr „ingenium“ besessen habe als der alte. Weiter werden Bilder der Erzväter und Propheten genannt, der erlösende Christus, die Bekehrung Pauli, Bildnisse



Herkules bei Omphale von Hans Cranach. 1537. Nürnberg, Privatbesitz

seiner drei Schwestern, sowie Luthers Bildnis in vielen tausend Exemplaren, was wohl nur auf einen Holzschnitt oder Kupferstich bezogen werden kann, wenn man nicht annehmen will, daß Hans Cranach zahlreiche Wiederholungen eines Lutherporträts hergestellt habe, und die Zahl Stigels nur eine dichterische Übertreibung sei.

Sowenig das langatmige Lobgedicht des Stigel dazu verhelfen kann, aus dem Cranachschen Werkstattgut den Anteil des Hans auszusondern, so wenig scheint es doch auch geeignet, die Annahme zu stützen, die in ihm den Maler der großen Altäre sehen will, da das Gedicht keinerlei Hinweis auf eine derartige Tätigkeit enthält. Dagegen ist wenigstens ein einwandfreies Zeugnis seines Schaffens erhalten in einem Bilde, das die Jahreszahl 1537 und neben dem Schlangenzeichen die Buchstaben H C trägt. Schon Schuchardt, der trotz mancher Unvollkommenheiten doch allerlei wußte, was seine Nachfolger wieder vergaßen, hat dieses Bild gekannt und erwähnt, wenn er auch den irrigen Schluß zog, Cra-



Herkules bei Omphale. 1537. Braunschweig, Museum

nach müsse noch einen anderen Sohn Hans gehabt haben, weil er für den eigentlichen Hans fälschlich 1536 als Todesdatum angegeben hatte.

Das Bild des Hans Cranach stellt Herkules bei der Omphale dar, ein Motiv, das ganz ähnlich noch mehrfach aus Cranachs Werkstatt erhalten ist. Das beste der übrigen Exemplare hängt in Braunschweig und trägt ebenfalls die Jahreszahl 1537. Es wäre nun sehr gewagt, aus den Übereinstimmungen und Verschiedenheiten dieser beiden Gemälde einen Rückschluß auf die besondere künstlerische Eigenart des Hans ziehen zu wollen, denn beide ähneln einander so sehr, daß ohne die abweichende Signatur schwerlich jemand auf den Gedanken gekommen wäre, das eine dem Vater, das andere dem Sohne zuzuschreiben. Auch das Braunschweiger Exemplar aber dem Vater zu nehmen, um es dem Sohne zu geben, liegt um so weniger Veranlassung vor, als sowohl früher, an dem Hochzeitsbett des Herzogs Johann, wie auch später dieses Thema unter den Werken des Lukas Cranach mehrfach genannt wird. Daß

das eine Mal vier, das andere Mal drei Mädchen sich um den gezähmten Riesen bemühen, daß, bei aller Ähnlichkeit im ganzen, im einzelnen doch fast jeder Teil abgeändert ist, darf ebenfalls nicht wundernehmen, da eben in dieser Mannigfaltigkeit im kleinen bei anscheinender Übereinstimmung im großen die besondere Erfindungsgabe des Lukas Cranach sich zu äußern pflegt.

So führt auch dieses unantastbare Zeugnis von der Kunst des Hans Cranach im Grunde zu keinem anderen Ergebnis als die Untersuchungen Flechsigs an den Werken des sogenannten Pseudo-Grünewald, nämlich in die gleiche Sackgasse, in die bisher noch alle Versuche einer Aufteilung der Werkstattarbeiten, die unter dem Namen des Lukas Cranach gehen, gemündet sind. Und gerade das Bild des Hans Cranach ist der beste Beweis dafür, eine wie starke Persönlichkeit der alte Lukas gewesen sein muß, wenn er selbst seinem begabten Sohne so sehr den Stempel seines eigenen Wesens aufzudrücken vermochte, daß es nicht gelingen will, dessen Werk von dem des Vaters zu scheiden. Nicht umsonst wird auch Stigel in dem Lobgedicht auf den verstorbenen Freund das Zugeständnis gemacht haben, der alte Lukas sei dem Sohne an Kunstfertigkeit überlegen gewesen. –

Die Werke, die den eigentlichen Anlaß zur Konstruktion des vielberufenen Pseudo-Grünewald gegeben haben, gruppieren sich um eine Reihe gemalter Altarflügel, die auf Bestellungen des Kardinals Albrecht von Brandenburg für seine Stiftskirche in Halle zurückgehen. Im Jahre 1520 hatte Markgraf Albrecht, der 1513 Erzbischof von Magdeburg geworden war, den langgehegten Plan der Gründung eines Kollegiatstiftes in seiner Residenzstadt Halle verwirklicht. Sehr bald ging er nun daran, für einen würdigen Kirchenbau Sorge zu tragen. Er ließ sich zu dem Zweck die Dominikanerkirche Zum heiligen Kreuz abtreten, und der Umbau ging so rasch vonstatten, daß schon im September des Jahres 1521 der kostbare Reliquienschatz aus der kleinen Schloßkapelle, die bisher als Stiftskirche hatte dienen müssen, in das neue Gotteshaus übertragen werden konnte. Bis zur Einweihung und endgültigen Übergabe

für den Gottesdienst dauerte es dann allerdings noch zwei Jahre. In dieser Zeit und im Laufe der unmittelbar folgenden Jahre müssen auch die Altäre entstanden sein, die der kunstbegeisterte Kirchenfürst für sein Kollegiatstift bestellte. Lange stand die neue Kirche nicht im Schmucke all ihrer Kostbarkeiten, denn die Reformation bahnte sich ihren Weg auch nach Halle. Im Jahre 1541 wurde das Stift aufgelöst. Albrecht nahm seinen Wohnsitz in Mainz, und teils nach hier, teils nach Aschaffenburg ließ er die Reliquien und Kunstschätze seiner Hallenser Stiftung überführen. In Aschaffenburg fanden sie wieder in der Stiftskirche eine würdige Stelle, und erst als auch dieses Kollegiatstift im Jahre 1803 der Auflösung verfiel, gelangten einige der Tafeln in die bayerischen Staatsgalerien in München und Aschaffenburg, und nur ein kleiner Rest verblieb in der dortigen Kirche.

Mit Aschaffenburg also haben diese Werke ursprünglich gar nichts zu tun, und wenn sie



Kardinal Albrecht als heiliger Erasmus
(Aschaffenburg, Schloßgalerie)



Kardinal Albrecht von Brandenburg. 1520.
Kupferstich

aus Halle stammen, so gewinnt es von vornherein einen großen Grad von Wahrscheinlichkeit, daß sie mit der berühmtesten Malerwerkstatt der Gegend, eben mit der des Cranach in dem nahen Wittenberg, in Beziehung stehen. Es kommt hinzu, daß durch eine Reihe von Bildnissen des Kardinals, die Cranachs Stil und Künstlerzeichen tragen, seine Tätigkeit für Albrecht von Brandenburg unwiderleglich bezeugt ist. Es gibt einfache Porträts des Kardinals, wie das Berliner Museum eines besitzt, aber lieber noch ließ sich der Kirchenfürst in einer Verkleidung als heiliger Hieronymus malen, entweder in seinem Studiengemach oder in der Einöde, oder er erscheint anbetend vor dem Crucifixus oder der Madonna.

Namentlich die kleinen Bildnisse des Kardinals als heiliger Hieronymus gehören zu den charakteristischsten Werken des Lukas Cranach, und es ist nicht einzusehen, auf Grund welcher Kennzeichen sie dem Sohne zugeschrieben werden müßten, der, falls er wirklich ihr Urheber sein sollte, so vollkommen in der Kunstweise des Vaters aufgegangen wäre, daß man an einer nachträglichen Scheidung der Hände verzweifeln müßte. Das einzige Werk, das wir von ihm kennen, scheint diese Annahme zu bestätigen, aber mit ihr fällt auch der Versuch, Hans Cranach als selbständige Künstlerpersönlichkeit retten zu wollen.

Die Bildnisse Albrechts von Brandenburg bilden eine ganze Gruppe für sich in dem Werk des Lukas Cranach. Er hat Dürers kleines gestochenes Porträt des Kardinals in freier Bearbeitung wiederholt. Es



Kardinal Albrecht als heiliger Hieronymus. 1525.
(Darmstadt, Gemäldegalerie)

besteht kein Grund, diese geistreiche Umbildung des Dürerschen Stiches, die mit der Schlange bezeichnet ist, aus seinem Werke zu streichen. Es ist vielmehr bewundernswert, wie der Meister bei aller Anlehnung im ganzen sich doch von der gewiß überlegenen Vorlage frei zu halten versteht. Er kritisiert auf seine Weise den Stich Dürers. Er geht nicht auf dessen kalligraphische Strichführung und kleinteilig scharfe Modellierung ein. Er modelliert flacher und malerischer und stellt die Flächen gleichmäßiger ins Licht. Er mildert die Spannung des Ausdrucks und



Die heilige Martha
(Aschaffenburg, Schloßgalerie)

vereinfacht die sicherlich die Form übertreibende Porträtwiedergabe des Nürnberger Meisters.

Auch das Bild des Kardinals in seiner Studierstube ist gewiß nicht ohne Kenntnis des Dürerschen Kupferstichs mit dem heiligen Hieronymus im Gehäus entstanden. Aber es atmet doch in jedem Zuge Cranachschen Geist, und der Wittenberger Meister hätte auch keiner Anregung bedurft, um eine ähnliche Bildanlage zu ersinnen. Denn seine Kunst ist auf den gleichen Grundlagen erwachsen. Auch er hatte es schon in seiner Jugend gelernt, den Menschen im Raume zu sehen, und wenn er im feierlichen Kirchenbild auf solche Intimität einer mehr genrehaften Bildauffassung verzichtete, so bleibt zumal in den Holzschnitten die frühe Übung unvergessen. Aber Cranach hatte sich doch auch sehr weit entfernt von der Lust an barocker Verunklärung der Form, die noch in Dürers Meisterblatt unverhohlen zum Durchbruch gelangt. Da ist der Lichteinfall durch eine dreifache Quelle kompliziert, da sind die Dinge im Raume absichtlich verschoben und scheinbar unordentlich gestellt, Überschneidungen werden gesucht, und vorn sperrt der gewaltige Löwe den freien Eingang. Bei Cranach ist in der Stube alles ordentlich

aufgeräumt. Das Zimmer ist weitläufiger und kahler geworden. Die Bank ist gerade gerückt. Als Lichtquelle ist nur ein Fenster da. Alle Konturen sind geglättet. Und im Vordergrund ist die stark ansteigende Fläche mit einem Fruchtstilleben und allerlei Getier nur sparsam belebt. Es ist die Form der Raumdarstellung, die seit dem Torgauer Altar in Cranachs Kunst maßgebend wird. Auch die farbige Anlage in dem einfachen Gegensatz von Blaßblau und Ockergelb, aus dem ein kräftiges Rot herausklingt, bewegt sich ganz im Geiste von Cranachs Kunst. So ist die Zeichnung im einzelnen, so sind die Falten des Gewandes charakteristisch für die Art des Meisters, und es bleibt kein sichtbarer Grund, der eindeutigen Signatur des Bildes zu mißtrauen.

Nicht minder darf die andere Darstellung des Kardinals als heiliger Einsiedler, die das Berliner Museum besitzt, Anspruch erheben, als eigenhändiges Werk des Lukas Cranach zu gelten. Hier ist es das Laubwerk der Bäume und Sträucher vor allem, das unverkennbar den Stempel seiner Kunst trägt, aber ebenso jede Linie der Zeichnung wie der Schmelz der Farbe und die fein vertreibende Modellierung.

Daß Kardinal Albrecht zu Cranach



Der heilige Chrysostomus
(Aschaffenburg, Schloßgalerie)

nahe Beziehungen unterhielt, daß er ihn als Maler hochachtete, steht hiernach außer Zweifel. Und wenn nun eine Reihe großer Altäre stilistisch unverkennbar auf Cranach hinweist, so liegt wohl der Schluß nahe genug, daß sie in seiner Werkstatt entstanden seien. Das dürfte auch heute kaum mehr von einer Seite ernstlich bezweifelt werden. Dagegen steht die Eigenhändigkeit, das Maß der persönlichen Beteiligung des Meisters an diesen großen Altartafeln in Frage.

Trotz des offenkundigen und engen Zusammenhanges mit der Cranachschen Kunst lassen sich gewisse fremde Züge in den großen Gestalten der Aschaffenburger Altarflügel nicht wohl leugnen. Man darf aber anderseits nicht außer acht lassen, daß sowohl die ungewöhnliche Größe wie auch die andersartige Behandlung den Vergleich mit den kleinen Gemälden, die dafür bestimmt waren, in der Nähe gesehen zu werden, nicht wie die Altäre auf die Ferne zu wirken, außerordentlich erschweren müssen. Auch darf man nicht allzu engherzig den Umkreis der Möglichkeiten eines Talentes von solcher Spannweite, wie Cranach es besaß, abgrenzen wollen.

Darum können alle Argumente, die sich auf die besondere Art des Farbenauftrags, die Behandlung des Himmels und des Bodens, die breitere und weniger fein modellierende Pinselführung stützen, nicht als stichhaltige Gründe gegen die Autorschaft Cranachs genommen werden. Auch das mehr ins Graue spielende Inkarnat und die rauhere Farbe, die nicht ebenso klar und leuchtend ist wie auf den bekannten und sicheren Bildern Cranachs, kann nicht ausschlaggebend sein. Ebensowenig vermag es ernstliche Bedenken zu erwecken, daß ein Künstlerzeichen fehlt. Cranach hat nicht alle seine Werke mit der Schlange versehen, und es bleibt überdies auch die Möglichkeit, daß die Signatur auf jetzt verlorenen Teilen der Altäre, von denen nur die Flügeltafeln erhalten sind, gestanden habe.

Mit all dem sind aber nur erst Gegengründe entkräftet, nicht ein Beweis dafür erbracht, daß Cranach selbst mit Bestimmtheit als der Urheber der Tafeln anzusehen sei. Und dieser positive Beweis ist in der

Tat schwer zu führen. Es wird immer mehr oder minder Gefühlssache bleiben, was, wenigstens von den besten Schöpfungen, die dem sicherlich sehr ausgedehnten Cranachschen Werkstattbetriebe entstammen, in allen Teilen auf den Meister selbst zurückzuführen ist. Die Malereien von den Altären des Kardinals Albrecht verraten gewiß einen hohen Grad der Meisterschaft, aber eben nicht in allen Einzelheiten jene spezifischen Eigenschaften, die wir als typische Merkmale Cranachscher Kunst gewohnt sind. Man kann auf die Hände verweisen mit dem etwas manieriert abgestellten zweiten und oft auch fünften Finger, eine Eigentümlichkeit, die übrigens auch auf dem Bilde des Hans Cranach wiederkehrt. Aber ein solcher Zug, auf den die Stilkritik eine Zeitlang allzu großen Wert zu legen gewöhnt war, kann nicht genügen, die Persönlichkeit eines deutlich greifbaren Meisters zu begründen, die sich von der des Cranach hinreichend unterschiede, um als der wahre Schöpfer der Tafeln eingesetzt zu werden.

Denn anderseits stehen diese Altarflügel Cranach selbst viel zu nahe, um wirklich und energisch von ihm abgerückt werden zu dürfen. Diese heiligen Frauen in modischer Tracht mit den in langen Röhrenfalten herabfallenden Röcken oder dem in schwerem Bausch aufgenommenen Mantel, mit der hochgeschnürten Brust und der schmalen Taille lassen sich weit zurückverfolgen in Cranachs Werk. Und daß diese mächtigen Gestalten nicht den kindlichen Rundkopf tragen, den Cranach seinen letzten Madonnen gegeben hatte, darf nicht wundernehmen, denn Cranach legte sich niemals so streng auf einen Typus und einen Formausdruck fest, wie es eine allzu ängstliche Stilkritik glauben machen möchte, die das psychologisch Mögliche enger abgrenzt, als es der lebendigen Erfahrung entspricht.

Wie die Frauen, so stehen die Männer Cranachschem Geist nahe genug, um ohne allzu große Bedenken als seine Schöpfungen gelten zu können. Der heilige Martin ist sogar dem frühen Valentin so ähnlich, wie es nur bei zwei Werken, die ein Zeitraum von zwei Jahrzehnten trennt, denkbar ist. Gewiß ist die Form fester und energischer geworden



Votivbild des Bischofs von Eichstätt. 1520.
(Bamberg, Städt. Kunstsammlung)

und weniger eigenwillig ausdrucksvoll zugleich. Aber die Verwandtschaft zwischen beiden ist doch eng genug, um den Gedanken der gleichen Urheberschaft nahezulegen.

Es kommt hinzu, daß eines der schönsten und sicher eigenhändigen Werke des Lukas Cranach aus dieser Zeit in so engem Zusammenhang mit den Altären des Kardinals Albrecht steht, daß auch diese dadurch nochmals seiner Persönlichkeit nähergerückt werden. Es ist das Votivbild des Bischofs von Eichstätt, das die Jahreszahl 1520 trägt und das als einziges religiöses Gemälde in der kurzen Lebensbeschreibung Cranachs, die in Sandrardts Teutscher Akademie steht, Erwähnung gefunden hat. Es heißt da: „Sein heiliger Willibaldus und Walburga auf einer Tafel werden annoch von Ihro hochfürstlichen Gnaden, Herrn Marquards, Bischoffen zu Eychstädt, als welche aller Studien und Tugenden mehr als Vatter seyn, in sonderbarem Wehrt gehalten.“ Ein triftiger Grund, der Angabe Sandrardts, die sich doch auf die Eichstätter Tradition stützte, zu mißtrauen, besteht nicht, denn wenn zumal in den großen Aschaffenburger Tafeln gewisse Fremdheiten immer wieder vor einer endgültigen Zuschreibung zögern lassen, so ist das Bamberger Bild so eng mit den sicheren Werken Cranachs verknüpft und gleicht ihnen so sehr auch in jedem Einzelzuge der Form- und

Farbgebung, der Zeichnung und Modellierung, daß ein Zweifel an der Urheberschaft nicht ernstlich begründet werden kann.

Nach all dem gewinnt es einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, daß die Flügeltafeln von den Altären des Kardinals Albrecht, die ganz gewiß aus Cranachs Werkstatt hervorgegangen, auch nicht ohne weitgehende Mitwirkung des Meisters selbst entstanden sind. Daß sie darum bis zum letzten sein eigenes Werk gewesen seien, soll allerdings nicht behauptet werden. Aber schon die Voraussetzung, daß alle die Malereien, die ehemals als Schöpfungen des Pseudo-Grünewald gingen, auf eine einheitliche und bestimmte Persönlichkeit zurückgeführt werden müßten, trifft eben nicht zu und kann nicht aufrechterhalten werden. Die Tafel mit dem heiligen Willibald darf als wesentlich eigenhändige Schöpfung Cranachs gelten. Die Altarflügel, die in Aschaffenburg verwahrt werden, scheinen in vielem noch seine persönliche Mitwirkung zu verraten. Die ehemals in München verwahrten Flügeltafeln endlich entfernen sich bereits etwas weiter von der bekannten und gewohnten Art des Meisters. Sie alle sind Werkstattarbeiten. Aber das Wort braucht keineswegs einen abträglichen Sinn zu enthalten. Denn ob der Mitarbeiter nun Hans Cranach hieß oder anders, es müssen tüchtige Gesellen gewesen sein, die an den Tafeln mit Hand anlegten, wenn auch keiner von ihnen Persönlichkeit genug war, um neben dem alten Meister als selbständige Individualität kenntlich zu werden.

Alle diese Gemälde sind fest verankert in dem Betriebe der Cranachschen Werkstatt der zwanziger Jahre, und jeder Versuch, auf Grund einzelner Sonderzüge, die wohl hier und da auffallen, den Weg zu anderen Schöpfungen eines hypothetischen Meisters zu finden, führt einerseits mitten hinein in den Kreis der sicher eigenhändigen Werke Lukas Cranachs, die dieser Zeit entstammen, und anderseits abwärts zu den mehr oder minder handwerksmäßigen Altarmalereien, die in großer Zahl damals die Werkstatt verlassen haben müssen.

So gibt es in Annaberg zwei Altäre, die in ihrer trockenen und hölzernen Formengebung die Hand eines unbedeutenden Gesellen verraten,



der in allen Äußerlichkeiten zwar getreu den Gewohnheiten der Werkstatt folgt und vielleicht eine unmittelbare Vorlage des Meisters benutzte, aber von dem freien Geiste und der lebendigen Zeichnung Cranachs weit entfernt ist. Nicht anders kann der Altar in Zwickau beurteilt werden, obwohl er die Bildnisse des Kurfürsten Friedrich und seines Bruders Johann, die seine Stifter waren, auf den Flügeln trägt. Der Altar ist durch urkundliche Bestätigung für die Werkstatt gesichert. Aber auch die fürstlichen Besteller setzten ganz gewiß nicht voraus, daß der vielbeschäftigte Meister selbst so umfangreiche Arbeiten, die noch dazu für entlegene Orte bestimmt waren, eigenhändig ausführte. Die Malereien sind schlecht erhalten und darum schwer zu beurteilen. Aber daß Cranach selbst nicht der Hauptanteil zusteht, daß er sich im wesentlichen auf die Entwürfe beschränkt haben dürfte, kann für sicher angenommen werden. Nicht viel besser steht es um ein weiteres Altarwerk in der Gottesackerkirche zu Grimma. Die kleineren Tafeln mit den ungewohnten Erzählungen aus der Legende des heiligen Nikolaus haben wohl etwas Bestechendes in der liebenswürdigen Erfindung. Aber viel mehr als diese selbst darf auch hier nicht auf Cranachs Rechnung geschrieben werden, da das Malwerk roh und vielfach unbeholfen bleibt.

Alle diese Altäre sind früher entstanden als die Arbeiten für den Kardinal Albrecht und nähern sich darum in ihrer stilistischen Haltung noch den Werken Cranachs aus der Mitte des zweiten Jahrzehnts, wie den zwei Altarflügeln im Darmstädter Museum, die am ehesten Anspruch darauf erheben dürfen, als eigenhändige Arbeiten des Meisters zu gelten, obgleich auch ihnen die letzte Feinheit mangelt. Mit dem großen segnenden Christus in Zeitz, aus dem der Geist der holzgeschnittenen Apostelfolge spricht – sein Gegenstück ist die Anna selbdritt des Berliner Museums –, stehen die Darmstädter Altarflügel zeitlich am Eingang der Reihe gemalter Altäre, die während anderthalb Jahrzehnten in Cranachs Werkstatt entstanden sind. Ihr Endglied ist zugleich das umfänglichste und berühmteste und doch auch eines der schwächsten, es ist der große Marienaltar, der in der Stadtkirche zu

Halle steht. Wieder handelt es sich um eine Stiftung Albrechts von Brandenburg, aber nicht darum, und weil ein besonderer Meister für den Kardinal gearbeitet hätte, nähert er sich den anderen Werken, die für dessen Kirchen bestimmt waren, sondern weil er zeitlich enger als die früheren mit diesen zusammengehört.



Marienaltar (Mittelbild). 1529.
(Halle, Marienkirche)

Der Kardinal, der auf einem der Aschaffenburger Flügel in der Verkleidung des heiligen Erasmus auftrat, wie auch Grünewald ihn auf der großen Münchener Tafel malte, erscheint jetzt anbetend zu Füßen Mariens, die in einem Kranze von Wolken und Engeln auf der Mondsichel über der Erde thront. Die Erfindung der Tafel ist wohl des Meisters würdig, wie auch aus den Heiligengestalten und der Verkündigung der Flügel deutlich genug Cranachscher Geist spricht. Aber die Ausführung weist überall auf Gesellenhand und bleibt weit hinter der der anderen Altäre zurück, die in Cranachs Werkstatt für Kardinal Albrecht geschaffen wurden.

Die Anordnung des Gewandes und der Hände des Stifterporträts kehrt beinahe wörtlich auf einem anderen Bilde wieder, das den Kirchenfürsten zu Füßen des Crucifixus zeigt. Es ist ein Werk von einer Größe und einem Ernste der Stimmung, wie es auch in Cranachs Schaffen selten ist, und es gemahnt mehr als anderes, was in dieser Epoche entstand, an

die glückliche Frühzeit des Meisters. Das glühende Rot des Kardinalsmantels unter dem bleigrauen, schweren Gewitterhimmel, das ragende Kreuz zur Rechten und die einsame Birke zur Linken, dies alles ergibt einen schwermütigen Klang, der das Werk zu einem unvergeßlichen Eindruck erhebt. Der Erhaltungszustand ist leider übel genug. Aber trotz Übermalungen ist der Charakter der eigenhändigen Arbeit unverkennbar geblieben.

Der Bilderbedarf des Kardinals war viel zu groß, als daß es für Cranach möglich gewesen wäre, ihn in allen Teilen mit eigenhändigen Arbeiten zu befriedigen, und von solchen künstlerisch hochstehenden Leistungen geht die Reihe abwärts bis zu den handwerklichen Tafeln von Schülern, die selbständig in Cranachs Stil und Technik weiter schaffen mochten. Bilder wie die Gregorsmessen und die heilige Sippe in Aschaffenburg oder der Schmerzensmann in Mainz stehen anscheinend nur noch in einer lockeren Beziehung zu der Wittenberger Werkstatt, die in dieser Zeit mit Arbeit stark überlastet gewesen sein muß. Denn Kardinal Albrecht war nicht der einzige auswärtige Besteller, wenn auch dem Anschein nach der eifrigste Kunde Cranachs. Die Bischöfe von Naumburg, Pfalzgraf Philipp bei Rhein und Johann von Schönberg, erscheinen als Stifter auf zwei Altarflügeln, die heute noch im Naumburger Dome erhalten sind. Auch Herzog Georg der Bärtige von Sachsen, Herzog Ernst von Braunschweig, Kurfürst Joachim I. von Brandenburg und Christian II. von Dänemark, der 1523 bei seinem Besuche in Wittenberg sogar in Cranachs Hause wohnte, zählten zu den fürstlichen Gönnern des Meisters.

So wurde Cranachs Werkstatt zu einem Mittelpunkte des Kunstschaffens, von dem weithin die Wirkungen ausstrahlten. Überall in den benachbarten Städten standen Werke seiner Hand oder seiner Art. Längst war der Meister nicht mehr imstande, an jede Tafel selbst Hand anzulegen, und fast wichtiger wurde es ihm, Gesellen zu selbständiger Mitarbeit heranzubilden. Daß einer der tüchtigsten von ihnen sein eigener Sohn Hans gewesen ist, kann nach dem Lobe, das ihm von seinem



Kardinal Albrecht vor dem Crucifixus **München, Pinakothek**

Freunde Stigel gespendet wurde, nicht wohl bezweifelt werden. Vielleicht hätte er sich zu einem selbständigen Meister entwickelt, wenn er von jener Reise nach Italien, auf der er am 9. Oktober des Jahres 1537 in Bologna einer Krankheit erlag, in die Heimat zurückgekehrt wäre. So ist er zu früh gestorben, und der beste Beweis, daß nicht er, sondern der alte Lukas die Seele der Wittenberger Werkstatt war und blieb, ist, daß sein Tod keine fühlbare Lücke in ihrem Betriebe hinterlassen hat.



Engelknabe. Zeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett

DER MALER DER REFORMATION

CRANACHS Nachruhm, der seinen Namen mit denen des Dürer und Holbein jedem Deutschen und jedem Gebildeten der abendländischen Welt überhaupt geläufig werden ließ, gründet sich zum einen Teil auf die zierlichen Bildchen, die in fast allen großen Sammlungen Europas von seiner Kunst Zeugnis legen, zum anderen auf seine Beziehungen zu Martin Luther. Cranach wurde bekannt als der Maler modisch gekleideter und mehr noch unbekleideter Mädchen, die auf alle Namen aus der alten Mythologie getauft sind, aber nicht minder als der Maler der Reformation und der Porträtist Luthers und seines Freundeskreises.

Luther war gegen Ende des Jahres 1508 nach Wittenberg gekommen. Es läßt sich nicht mehr feststellen, wann zuerst sich ein Verkehr zwischen ihm und dem elf Jahre älteren Maler angebahnt hat. Luther kam damals als noch jugendlicher Lizentiat in die Universitätsstadt, um Vorlesungen über Aristotelische Philosophie zu halten. Cranach war ihm an Alter und Ansehen weit überlegen. Er war Ratsherr und Stadtkämmerer, während der gelehrte und streitbare Mönch noch nicht den Schritt getan hatte, der den Ruf seines Namens in alle Welt hinaustrug. Allmählich muß sich zwischen den beiden Männern eine enge Freundschaft angebahnt haben, von der manche historische Überlieferung Zeugnis ablegt. Luther war einer der Taufzeugen von Cranachs Tochter Anna, die im Jahre 1520 das Licht der Welt erblickte. Im folgenden Jahre war Cranach der erste und einzige aus dem Wittenberger Freundeskreise, dem Luther auf der Rückreise von dem Reichstage zu Worms ein schriftliches Lebenszeichen gab. Von Frankfurt a. M. ist der Brief datiert, in dem er ihm andeutet, daß er sich entschlossen habe, für eine Zeit zu verschwinden. „Dem fürsichtigen Meister Lukas Cranach, Mahler zu Wittenberg, meinem lieben Gevatter und Freunde“, lautet die Überschrift, und es heißt an einer Stelle: „Ich laß mich eintun und verbergen, weiß selbst noch nicht, wo“, und weiter: „Es muß eine kleine Zeit geschwiegen und gelitten sein: Ein wenig sehet ihr mich nicht; und aber ein wenig, so sehet ihr mich, spricht Christus.“

Auch der Ehefrau Cranachs wird gedacht: „Sagt meiner Gevattern, eurem lieben Weib, meinen Gruß, und daß sie sich dieweil wohlgehabe." Der Name Cranachs kehrt auch in Briefen wieder, die Luther von der Wartburg aus schrieb, und es zeigt sich, daß er den Wittenberger Maler und Ratsherrn zu den tatkräftigsten Förderern seiner Sache zählte. Als dann im Dezember Luther selbst auf drei Tage insgeheim und unerkannt als Junker Jörg mit Bart und vollem Haupthaar in Wittenberg erschien, war Cranach unter den ersten, die Dr. Jonas, bei dem Luther eingekehrt war, zu ihm beschied. So kann es nicht wundernehmen, daß Cranach auch öffentlich für Luther eintrat, und da die Parteigänger und Widersacher des aufsässigen Mönches heftig aneinander gerieten, so kam es, daß auch Cranach und seine Gesellen mit einer lutherfeindlichen Partei innerhalb der Studentenschaft in Händel verwickelt wurden, deren äußerer Anlaß die Übertretung des Waffenverbotes durch die Maler gewesen war. Dieser „Studentenauflauf wider Lukas Cranach den Maler" muß zu seiner Zeit viel unliebsames Aufsehen erregt haben. Heut ist es kaum mehr möglich, über seine inneren Beweggründe ein vollkommen klares Bild zu gewinnen.

Im Jahre 1522 kehrte Luther nach Wittenberg zurück. Mehrmals zuvor schon hatte er den Kurfürsten um die Erlaubnis gebeten. Aber dieser fürchtete Verwicklungen und suchte ihn auf den Nürnberger Reichstag zu vertrösten, wo seine Sache noch einmal zur Verhandlung kommen sollte. Aber Luther litt es nicht mehr fern der Öffentlichkeit. Am 1. März trat er die Reise an und kündete seinem Landesherrn, daß er nunmehr der Stimme seines Gewissens folge und sein Leben einem höheren Schutze anvertraue. Von dieser Zeit an muß ein enger freundschaftlicher Verkehr zwischen Luther und Cranach sich entwickelt haben. Als Luther am 13. Juni 1525 im Hause des Stadtschreibers Reichenbach um die Hand der Katharina Bora anhielt, gehörte Cranach mit Bugenhagen und dem Dr. Apel, der ehemals Domherr in Würzburg gewesen war und ebenfalls eine frühere Nonne geehelicht hatte, zu den Brautwerbern und Trauzeugen, wie er auch zu den Gästen des Hoch-

zeitsmahles gehörte, das im vertrauten Freundeskreis gefeiert wurde, und der größeren Festlichkeit in Luthers Wohnung, die vierzehn Tage später stattfand. Am 7. Juni des folgenden Jahres wurde Luthers erster Sohn Johannes geboren, und wieder war es Cranach, der ihn mit Bugenhagen und Dr. Jonas aus der Taufe hob.

Wie innig der freundschaftliche Verkehr war, der zwischen den Familien Luthers und Cranachs bestand, geht aber vor allem aus der Stelle in Luthers Tischreden hervor, die von dem Tode des Hans Cranach handelt. Die Sätze sind wichtig genug, um ausführlich hierhergesetzt zu werden. Es heißt da: „Anno 1537 den 1. Dezembris besuchte Dr. Martin Luther den Burgermeister Lucas Maler, der sehr traurig und bekümmert war über seines lieben gehorsamen Sohnes Abschied, so mit der Eltern und anderer Gottesfürchtigen Rat, Wissen und Willen in Italien gezogen und zu Bononien den 9. Octobris auf den Abend im schönen, herrlichen, Christlichen Bekenntnis gestorben war. Aber die Eltern waren über ihre natürliche Liebe und Neigung auch im Gewissen geplaget und gemartert, gleich als wären sie seines Todes eine Ursache gewesen, weil sie ihn hätten dahin geschickt. – Darauf sprach Dr. Martin Luther: Wenns das gülte, so wäre ich so hoch eine Ursache als ihr: denn ichs euch und ihm treulich geraten habe, wir habens aber nicht der Meinung getan, daß er sterben sollte; unser Gewissen gibt uns Zeugnis, daß ihr ihn viel lieber lebendig wüßtet, ja viel lieber selber stürbet, und alle euer Gut lieber verlieret; darum legt hin diesen Stachel im Gewissen, denn beide Herz und Wille solches Bedenkens zeugen viel anders, wie ihr gegen euren Sohn gesinnet seid. – Darnach wandte er sich zum Vater, der da weinete, und sprach: Lieber Meister Luca, halt stille, Gott will euren Willen brechen, denn er greift einen gern an, da es ihm am wehesten tut, zur Tötung unseres alten Adam.“

Über alle historisch-dokumentarische Bedeutung hinaus sind diese Sätze wertvoll als Einblick in das Familienleben und die Gemütsverfassung des Meisters Lukas Cranach, den schon Scheurl „freundlich, gesprächig, freigebig, leutselig und gefällig“ genannt hatte, den man sich

aber wohl nach den Bildnissen der späteren Jahre als feierlichen und unnahbaren Ratsherrn und Bürgermeister hatte vorstellen mögen. Die Worte Luthers zeigen einen Menschen von einfacher Herzlichkeit, dessen Schmerz sich in so begreifliche wie unberechtigte Selbstvorwürfe wandelt.



Luther. 1520. Kupferstich

So enthalten die Schriftquellen, die über Cranachs Freundschaft mit Luther berichten, manchen wertvollen Hinweis nicht nur auf die äußeren Lebensumstände des Malers und den Kreis von Menschen, in dem er sich in Wittenberg bewegte, sondern sie sind auch wichtig zur Kenntnis von Sinnesart und Charakter des Meisters, und schließlich blieb die Lehre des Freundes nicht ohne Einfluß auf das Schaffen des Künstlers, zum wenigsten hinsichtlich seines Stoffgebietes. Nicht zuletzt endlich ist der Bildnisse Luthers zu gedenken, die ein eigenes, wichtiges Kapitel in Cranachs Schaffen ausmachen.

Zum ersten Male, soweit wir es übersehen können, hat Cranach den Freund im Jahre 1520 porträtiert. Dieses Datum trägt ein Kupferstich, der die hageren Züge eines fanatischen Mönches wiedergibt. In der freien Haltung und dem großen Umriß, der zugleich klaren und zarten Modellierung erhebt sich das Blatt weit über die in der Anordnung noch befangenen, in der Formgebung nicht überall einheitlichen Porträtstiche, die zehn Jahre zuvor entstanden waren. Man muß einen guten Druck in der Hand haben, um dem feinen Schwunge der schattengebenden Linien zu folgen. Es ist eine Art von Kalligraphie in der kreisenden Bewegung der Linienzüge, die der Wange Modellierung geben, aber auch wieder eine Freiheit in der Art, wie die tieferen Schattenlagen kreuzend darüber hin gelegt sind, und wie die Ränder ins Lichte

verlaufen, daß nirgends der Eindruck des Schematischen aufkommt. Das Blatt ist bescheidener als die großartigen, aber in ihrer kalligraphischen Prägnanz beinahe starren Porträtstiche Dürers aus den gleichen, späten Jahren seiner Schaffenszeit. Cranach kannte diese, hatte er doch selbst das Bildnis des Kardinals Albrecht, das im Jahre 1520 entstand, mit einigen freien Abwandlungen im Kupferstich wiederholt. Auch dieses Blatt ist im Gegensatz zu der metallischen Schärfe der Modellierung einer Dürerschen Gestalt charakteristisch für die malerische Weichheit Cranachscher Formgebung, die gerade in der unmittelbaren Übertragung doppelt deutlich wird.

Wie Dürer den Kardinal Albrecht einmal kleiner in Dreiviertelwendung, einmal größer im Profil, so stach Cranach das Bildnis Luthers zweimal in Kupfer. Der „kleine Kardinal“ und der „kleine Luther“ tragen beide die Jahreszahl 1520, der „große Luther“ dagegen, der 1521 entstanden ist, geht dem „großen Kardinal“ Dürers um zwei Jahre voran. Und er ist ihm zugleich an Monumentalität der Haltung weitaus überlegen. Dieses scharfgeschnittene Profil vor dem in weiser Hebung und Senkung des Tones in Dunkelheit gelegten Hintergrund ist in seinen eigenwilligen Umrißlinien von geradezu gewalttätiger Kühnheit. In zwei Höckern wölbt sich die tiefgefurchte Stirn, scharf nach aufwärts gerichtet springt die spitze Nase drohend heraus, und in schneidender Vertikale setzt das Untergesicht an die vielfach gebuckelte Schräge, die oben in der Mütze bis zum Bildrande sich fortsetzt, unten in der Brustlinie der Kutte nochmals aufgenommen wird. Diesem wuchtigen Profil die Wage zu halten, wird rückwärts die Mütze in schwerer Rundung tief hinabgezogen, daß sie fast mit dem Aufschlag der Kutte zusammentrifft und mit ihm ein spitzes Dreieck aus dem tiefen Schwarz des Hintergrundes schneidet.

Cranach hat kein großartigeres Porträt geschaffen als dieses, und es gibt kein eindrucksvolleres Bildnis des Reformators als das ausdrucksstarke Profil, das hell beleuchtet vor dem tiefdunklen Grunde steht. Noch im gleichen Jahre entstand das erste gemalte Porträt, das Luther



Luther. 1521. Kupferstich


Martin Luther Berlin, Privatbesitz

allerdings in sehr anderer Gestalt zeigt. Inzwischen hatte der Reichstag zu Worms stattgefunden, Luther war auf die Wartburg geflohen, und als Junker Jörg kam er im Dezember für wenige Tage nach Wittenberg. Damals hat Cranach ihn gemalt. Es heißt, Dr. Jonas habe den Meister kommen lassen, unter dem Vorwande, es sei ein fremder Junker bei ihm abgestiegen, der sein Konterfei wünsche. Erst an der Stimme habe Cranach den Freund erkannt. So malte er ihn mit Bart und vollem Haupthaar, sehr unähnlich den gestochenen Bildnissen des asketischen Mönches und des gewaltigen Reformators. In der Leipziger Stadtbibliothek wird das beste Exemplar der Gattung verwahrt, das aber auch kaum den Anspruch erheben darf, das Original zu sein, das in der Wohnung des Dr. Jonas entstanden ist. Besser als das Gemälde vermittelt der Holzschnitt, der nach ihm entstand, den Eindruck von der neuen Gestalt, in der Luther damals erschien. Es ist einer der wenigen unter den großen Porträtholzschnitten aus Cranachs Werkstatt, der auf eine eigene Zeichnung des Meisters zurückzugehen scheint und unter seiner Aufsicht geschnitten wurde, und er steht mit den großen Porträtköpfen, die Dürer in dieser Zeit geschaffen hat, in einer Reihe. Auch seine Bedeutung ruht in der klaren Führung der Linien, der überall durchsichtigen Modellierung, die aber

noch nicht zu dem trockenen Schematismus erstarrt wie in einem Porträt des alternden Luther, das wohl eine volkstümliche Eindrücklichkeit besitzt, aber nicht mehr an der schwungvollen Zeichnung des früheren Bildnisses teilhat.



Katharina Luther　　Berlin, Privatbesitz

Auch die Züge Luthers scheinen sich ziemlich rasch verändert zu haben. Der hagere und fanatische Mönch verwandelte sich in den ruhigen und seiner selbst sicheren Herrn, wie ihn die Bilder zeigen, die 1526 datiert sind, und zu denen als Gegenstück das Porträt seiner Frau Katharina gehört. Während Luther hier barhäuptig mit leicht gelocktem Haupthaar erscheint, trägt er in den späteren Bildnissen, die paarweise zusammen mit Melanchthonporträts erhalten zu sein pflegen, eine Kappe oder schlichter gekämmtes, immer noch volles Haar, seine Züge sind breiter geworden, das Untergesicht schwammig. In dieser Gestalt lebt der Reformator im Gedächtnis der Nachwelt weiter, die den jugendlichen Feuerkopf über dem gealterten Prediger des neuen Glaubens vergessen hat.

Wie die Züge des Dargestellten an Eindruckskraft, so verlieren die Bildnisse der späteren Zeit an künstlerischem Interesse. An vielen Orten finden sich Wiederholungen und Kopien von ermüdender Gleichform, die auf Vorrat und auf Bestellung massenhaft in der Werkstatt angefertigt sein müssen. Man erinnert sich an Stigels Wort von Hans Cranachs

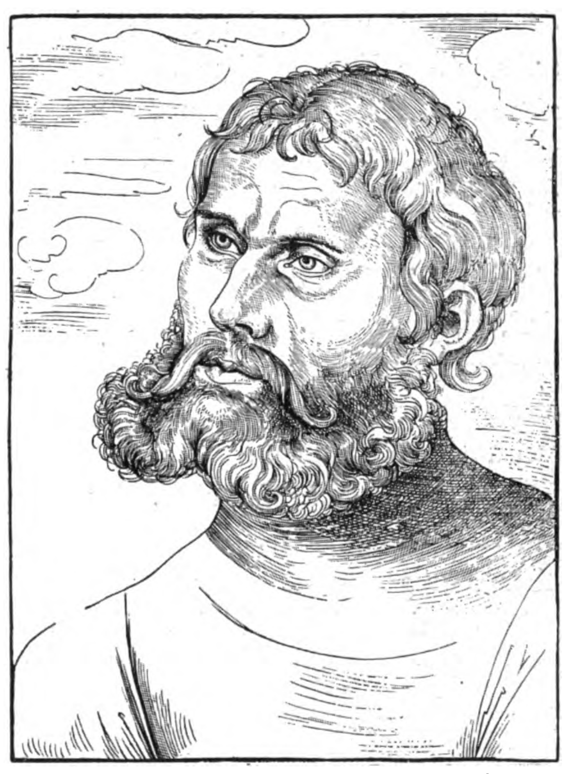


Aus dem Passional Christi und Antichristi
Holzschnitt

vielen tausend Lutherbildnissen. Es ist wohl möglich, daß Hans eine besondere Fertigkeit in dem Fache entwickelt hätte, und daß viele Repliken der oft wiederkehrenden Porträts auf ihn zurückgingen. Ein sonderlich günstiges Licht würde diese Tatsache nicht gerade auf seine Kunst zu werfen geeignet sein. Und wenn man versuchte, das Wort auf eine Wiederholung des ersten gestochenen Lutherporträts des Vaters zu beziehen, so müßte erst recht der Sohn als ein recht mittelmäßiger Künstler erscheinen, der in der Tat an Fertigkeit weit unterlegen war, wie es in Stigels Gedicht heißt. Denn alles, was in dem ersten Stiche des Lukas schwungvoll und zart war, ist in der trockenen Nachbildung ebenso lahm wie derb, und weder die enge Hintergrundnische noch die Hand, die auf der Brust liegt, noch die bewegtere Linienführung des Kragens der Mönchskutte bedeutet eine Bereicherung.

Inwieweit Luther selbst an der künstlerischen Betätigung Cranachs Anteil nahm, läßt sich nicht leicht ermessen. Jedenfalls aber war die Freundschaft mit dem Reformator nicht entfernt in ähnlichem Maße befruchtend für Cranachs Wirken als Maler, wie die Gönnerschaft der sächsischen Fürsten oder des Kardinals Albrecht. Wenn Cranach der Maler der Reformation genannt wird, so kommt diesem Worte nur sehr bedingte Geltung zu, denn seine Überzeugung für die neue Lehre ging keineswegs so weit, daß er es abgelehnt hätte, selbst für Luthers erbitterte Feinde wie den Kardinal Albrecht oder den Herzog Georg von Sachsen zu arbeiten. Es ist anderseits kein Grund zu der Annahme, daß er dadurch mit seinem Freunde in Konflikt geraten wäre. Luther war

keineswegs ausgesprochen bilderfeindlich. Er trat vielmehr dem wilden Treiben Karlstadts und seiner Anhänger entschieden entgegen, und die Unruhen, denen die Kunstwerke der Franziskanerkirche sowie der Stadtkirche zum Opfer fielen, waren ein Hauptgrund der eiligen Rückkehr Luthers nach Wittenberg gewesen. So kam er noch zur rechten Zeit, um zu verhindern, daß die Bilderstürmer ihr schlimmes Werk auch in der Stiftskirche fortsetzten.



Luther als Junker Jörg. 1521. Holzschnitt

Man möchte glauben, daß Luthers Freundschaft mit Cranach nicht ohne Einfluß auf seine Stellung zur bildenden Kunst gewesen sei, die er in dem Satze niederlegte: „Die Bilder sollen abgestellet sein, wenn sie angebetet werden, sonst nicht." Auch Luther sah in der bildlichen Darstellung ein Mittel der Wirkung auf die nicht schriftkundigen Teile des Volkes und eine Unterstützung des geschriebenen oder gesprochenen Wortes. So zeichnete Cranach mit seinem Wissen und Willen eine Holzschnittfolge, die in den Kampf gegen das Papsttum eingreift, obwohl er zur gleichen Zeit unbedenklich die Aufträge romtreuer katholischer Kirchenfürsten zur Ausführung übernahm. Das Büchlein trägt den Titel: „Passional Christi und Antichristi" und stellt gleichnishaft Bilder aus dem demütigen Dulderleben Christi dem hoffärtigen Herrscherwesen des Papstes gegenüber. Die Darstellungen sind frei und lebensvoll erfunden, aber die Ausführung im Holzschnitt genügt nicht

den Anforderungen, die Cranach zu stellen gewohnt war, als er noch selbständige Kompositionen für den Holzschnitt entwarf. Die tendenziöse Absicht war der Hauptzweck, und Luther selbst fand, daß dieser wohl erfüllt sei, da er an Spalatin schrieb, es sei „ein auch für Laien gutes Buch“.

Eine große Zahl von Holzschnittrahmen für die Titelblätter zu den kleinen Schriften, die Luther in diesen Jahren in Wittenberg erscheinen ließ, gingen aus Cranachs Werkstatt hervor. Reines Rankenornament wechselt mit menschlichen Figuren oder Putten und allerlei Getier, und zuweilen werden ganze Bogenarchitekturen errichtet mit Säulen einer frei antikisierenden Ordnung. Auch an dem literarischen Hauptwerk Luthers hatte Cranach Anteil. Als Luther im Dezember des Jahres 1521 in Wittenberg weilte, wurde der Plan der Drucklegung seiner Bibelübersetzung besprochen, und Cranach fiel die Aufgabe zu, die Apokalypse mit Holzschnittillustrationen zu versehen. Schon im nächsten September erschien dann in Melchior Lotters Verlage das Neue Testament in Luthers deutscher Übertragung. Es scheint nicht, daß Cranach mit großer Liebe bei der Sache gewesen ist. Niemals sonst hat er sich so weit in die Abhängigkeit von Dürer begeben. Gewiß kopierte er auch hier nicht. Aber er unterwarf sich doch der gleichsam kanonischen Geltung der Dürerschen Formulierungen und bemühte sich nicht, aus eigenem Geiste den Inhalt der gewaltigen Offenbarungen neu erstehen zu lassen. Auch die Ausführung der Holzschnitte ist nicht minder dürftig als in dem Passional und mehr für volkstümliche Wirkung als für die Kreise der Liebhaber und Kenner berechnet, an die Cranach sonst sich zu wenden gewohnt war.

Man möchte hieraus schließen, daß Luther selbst nicht gerade mit starkem, künstlerischem Gefühl begabt gewesen sei, und ganz gewiß war ihm der Inhalt weit wichtiger als die Form. So ist auch seine Einwirkung alles andere als glücklich zu nennen, wo er selbst anscheinend den befreundeten Maler zu neuen Darstellungen anregte. Das protestantische Kirchenbild, dessen Erfinder Cranach wurde, bewegt sich in recht



Sündenfall und Erlösung. 1529. Gotha, Museum

frostigen und gesuchten Allegorien, deren Auflösung nur durch die ausführlichen Unterschriften gelingt, die in vielzeiligen Sprüchen den Gemälden beigegeben sind.

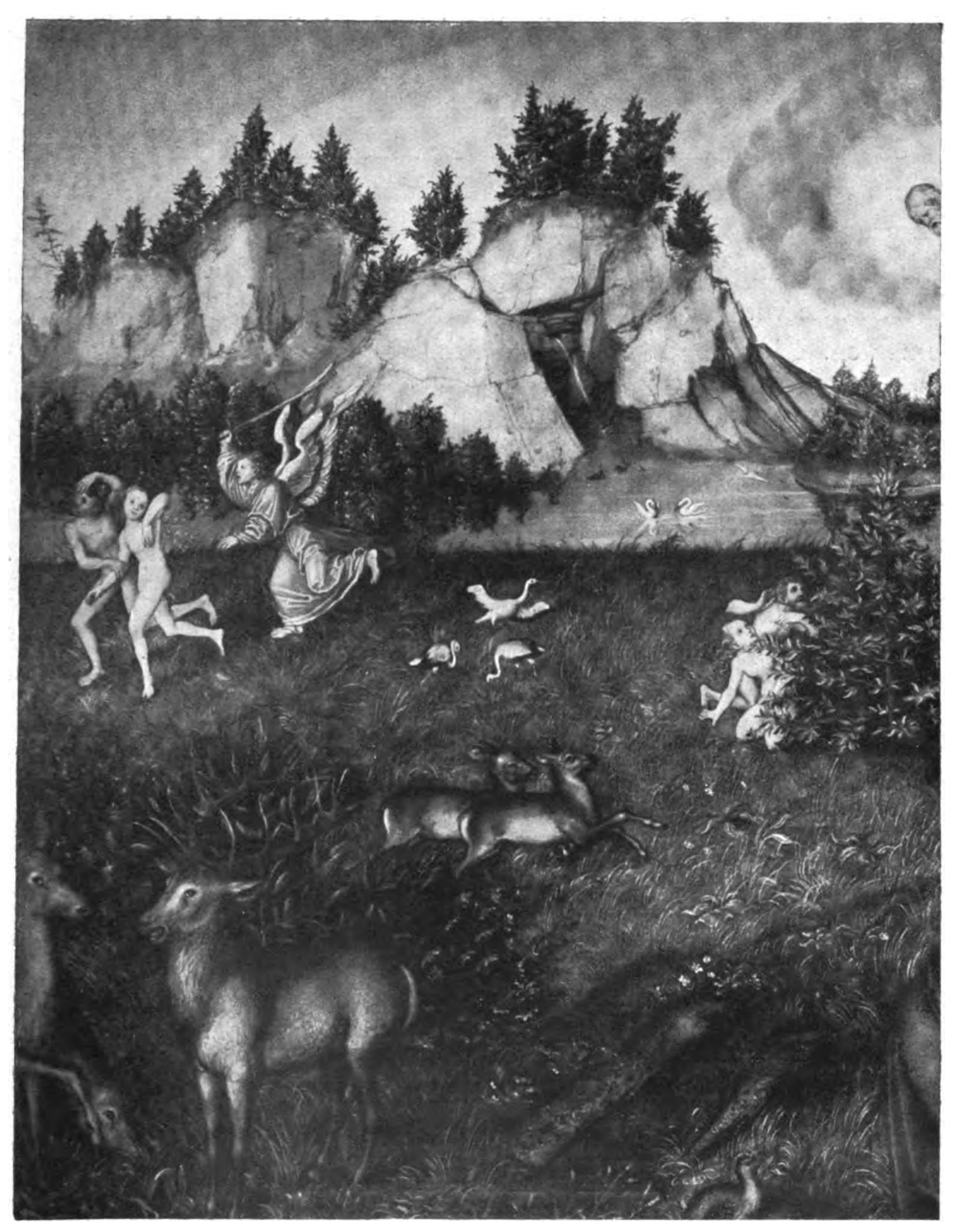
Das Hauptstück der Art ist die Doppeltafel vom Sündenfall und der Erlösung, die in mehreren Exemplaren erhalten ist. Sie teilt mit anderen Gemälden der Zeit die zierliche Formgebung. Auch hier findet Cranach Gelegenheit, seine anmutig bewegten Akte zu zeigen. Aber es mangelt in der Konzeption des Ganzen die innere Anteilnahme, wie es nicht gelingt, ein reines Gedankengebilde in eine sinnlich erlebbare Realität umzuwandeln. Wichtig aber für die Kenntnis der Kunstgesinnung Cranachs in dieser Zeit ist die Tatsache, daß er gar nicht den Versuch macht, den ganzen Komplex von Ereignissen und Symbolen, der in einen sinnbildlichen Zusammenhang gebracht ist, auch auf den Boden der Einheit in Raum und Zeit zu stellen, der das Grundgesetz der neuen Kunst



Christus als Kinderfreund — Naumburg, Wenzelskirche

bedeutet. Er, der in seiner Frühzeit als der entschlossenste Vorkämpfer dieses Prinzips aufgetreten war und alte Bildthemen auf der Grundlage des einheitlichen Schauplatzes mit erstaunlicher Folgerichtigkeit neu belebt hatte, kehrt nun zurück zu der Erzählungsform des Mittelalters, die eine Reihe verschiedener und in zeitlichem Nacheinander sich abspielender Vorgänge in fortlaufender Landschaft nebeneinander vereinigte. So erscheint über dem Sündenfall im Paradiese das Jüngste Gericht in den Wolken. So entsteigt Christus dem Grabe, und unmittelbar unterhalb erscheint er nochmals als der Gekreuzigte.

Es könnte scheinen, als habe nur die komplizierte Aufgabestellung, die keine Rücksicht auf bildnerische Möglichkeiten nimmt, den Meister veranlaßt, zu dem altertümlichen Auskunftmittel seine Zuflucht zu nehmen. Aber Cranach muß auch aus eigenem Antriebe sich zu der Umkehr entschlossen haben, denn an dieser mittelalterlichen Bildanord-



Paradies (Teilstück). 1530. Wien, Hofmuseum

nung haben auch Gemälde teil, die nicht durch ihren lehrhaft gedanklichen Inhalt darauf verwiesen werden, und sie ist überdies nicht der einzige archaisierende Zug in dem Spätstile des Meisters.

So gibt es vor allem ein Bild des Paradieses mit der Gruppe der Ureltern vor Gottvater, der sie mit warnender Gebärde ermahnt, im Vordergrunde und fünf kleinfigurigen Szenen in der Landschaft, die von der Erschaffung Adams bis zur Austreibung aus dem Paradiese die ganze Geschichte von der Schöpfung des Menschen bis zu seinem Sündenfall erzählen. Ein solches Bild ist im Jahre 1530 ein offenkundiger Anachronismus. Aber man darf vollkommen überzeugt sein, daß Cranach selbst es nicht anders empfand und daß er es so wollte, wenn er sich zu dieser Form entschloß.

Darum dürfen auch die protestantischen Allegorien nicht übersehen werden, wenn es gilt, das Rätsel des Cranachschen Stiles zu ergründen. Denn so gewiß er nicht als der Maler des neuen Glaubens in seinem vollen Umfang gekennzeichnet ist, so gewiß ist es falsch, ihn auf die Werke einer Frühzeit festzulegen, die unseren Begriffen von der Kunst seiner Epoche näher und leichter verständlich ist. Denn er selbst schritt darüber hinaus zu neuen Aufgaben, zu neuen Zielen und neuen Erfüllungen.



Aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch.
1509. Holzschnitt

DER WITTENBERGER HOFMALER



Friedrich der Weise. Schloß Sibyllenort

Als Cranach im Jahre 1505 in den Dienst Friedrichs des Weisen trat, war Wittenberg im ganzen wohl noch ein kleines Städtchen, das sich nicht mit Nürnberg oder Augsburg messen konnte. Es wird von der Dürftigkeit der Einwohner, dem üblen Zustand der Häuser, dem sandigen, unfruchtbaren Boden berichtet. Aber es war doch auch nicht mehr nur der unbedeutende Provinzort, der es nach dieser Beschreibung scheinen könnte, denn inmitten des ärmlichen Städtchens war durch den Ehrgeiz und die Prunkliebe seines Fürsten eine Art Musenhof im damaligen Deutschland entstanden. Seit seinem Regierungsantritt war der Kurfürst von dem leidenschaftlichen Wunsche beseelt, seiner Residenz allen Glanz und allen Reichtum zu verleihen, mit dem sich die weltlichen Herren Italiens zu umgeben suchten. Er gründete eine Universität, er errichtete Schlösser, und er berief die gefeiertsten Künstler seiner Zeit nach Wittenberg, um seine Bauten mit Malereien zu schmücken. Schon früh knüpfte er mit Albrecht Dürer eine Verbindung an, und er hielt die Beziehungen zu ihm Jahrzehnte hindurch aufrecht. Jacopo de'Barbari, der damals in Deutschland einen heute kaum noch ganz verständlichen Ruf genoß, war von 1503 bis 1505 sein Hofmaler. In der vorangehenden Zeit, schon bei dem Regierungsantritt des Fürsten, waren zwei Maler am Wittenberger Hofe beschäftigt, von denen besonders ein Meister Kunz viel genannt wird, und andere werden mit einzelnen Aufträgen bedacht. So lieferte Michel Wolgemut noch 1503 dem Kurfürsten eine Tafel,

wie in den Rechnungsbüchern vermerkt steht. Hans Burgkmair war ebenfalls für Wittenberg tätig. Es wird im Jahre 1506 ein Altar mit St. Veit und St. Sebastian erwähnt, der wie die meisten Wittenberger Altäre zugrunde gegangen zu sein scheint. Auch die Tatsache, daß von 1491 bis 1495 ein niederländischer Maler, der in den Urkunden mit dem Namen Jhan genannt wird, am Wittenberger Hofe tätig war und auch später noch im Jahre 1506 in Antwerpen für den Kurfürsten arbeitete, ist wichtig genug, da sie das Bild von der vielgestaltigen künstlerischen Betätigung in der kursächsischen Residenz abrundet und ergänzt.

Dürer selbst muß schon als junger Mann mit dem Kurfürsten in Beziehung getreten sein. Im Jahre 1496 weilte Friedrich in Nürnberg, und damals mag das Porträt des Fürsten entstanden sein, das jetzt das Berliner Museum besitzt. Für ihn auch war das wichtigste Werk bestimmt, das aus der Jugendzeit Dürers erhalten ist, der Flügelaltar mit der anbetenden Maria auf der Mitteltafel, der nach seinem jetzigen Aufbewahrungsort der Dresdener genannt wird. Im Jahre 1503 wird Dürer in den Rechnungsberichten über den Bau des Wittenberger Schlosses genannt. Er malte in der „geschnitzten Stube" des Kurfürsten, wahrscheinlich die Porträts der Herzöge von Sachsen, die ein späterer Bericht in diesem Raume namhaft macht. Im Jahre zuvor war in Dürers Werkstatt wieder ein Altar für Friedrich den Weisen gemalt worden, der sich jetzt in Ober St. Veit bei Wien befindet. Die Anbetung der Könige aus dem Jahre 1504, die in die Uffizien zu Florenz verschlagen worden ist, war ebenfalls im Auftrag des Kurfürsten Friedrich entstanden und zierte wahrscheinlich einen der neunzehn Altäre seiner Stiftskirche. Im Jahre 1508 endlich stellte Dürer die Tafel mit der Marter der zehntausend Christen, wie er an Jakob Heller schrieb, eigenhändig für den Kurfürsten fertig. Im folgenden Jahre sandte er ihm eine Plakette mit einer nackten Frau. 1520 schickte er drei Abdrücke des gestochenen Porträts des Kardinals Albrecht nach Wittenberg, das nicht lange darauf von Cranach frei kopiert wurde. 1523 weilte der Kurfürst wieder in Nürnberg, und

damals werden wohl die Vorarbeiten für das Porträt entstanden sein, das im folgenden Jahre in Kupferstich ausgeführt wurde.

So lassen sich durch die drei Jahrzehnte von Dürers Schaffen seine Beziehungen zu dem fürstlichen Gönner verfolgen, die zugleich ein Licht auf die starke und ehrliche Kunstbegeisterung des sächsischen Herrschers werfen und ebenso wichtig sind für eine Biographie Lukas Cranachs, da sie zeigen, mit welchen Werken er in Wittenberg zu wetteifern hatte. Denn dies wird durch den vielseitigen und eifrigen Kunstbetrieb am Hofe Friedrichs des Weisen sicher erwiesen, daß die Ansprüche nicht gering gewesen sein können, die an einen Hofmaler gestellt wurden. Es zeigt sich, daß Cranach, als er den Antrag des Kurfürsten annahm, durchaus nicht in ein kunstfremdes Städtchen, sondern mitten in das angeregteste künstlerische Leben des damaligen Deutschland geriet. Es war gewiß nur eine kurze Blüte, die der stille Ort erlebte, aber er war nicht nur durch Luther für eine Zeit zum Mittelpunkt Europas geworden, sondern der Kurfürst hatte den Boden vorbereitet, auf dem der Reformator seine Wirksamkeit entfalten sollte, und auch seinem Maler hatte er eine Umgebung und durch seine Aufträge ein Betätigungsfeld geschaffen, die für die Entfaltung von dessen Kunst bestimmend werden mußten.

Wäre etwas von dem malerischen Schmuck der vielen Bauten in Wittenberg, Torgau, Weimar, Lochau und an anderen Orten erhalten geblieben, so ließe sich wohl ein Bild von dem ausgedehnten Kunstbesitz gewinnen, den Cranach vorfand, als er in kursächsische Dienste eintrat, und man könnte sich eine Vorstellung bilden von der Art, wie Cranach das Werk seiner Vorläufer in langjähriger Tätigkeit fortsetzte und vollendete. Insbesondere wäre es interessant und wichtig, sein Verhältnis zu Jacopo de'Barbari des näheren bestimmen zu können, der höchstwahrscheinlich der Schöpfer eines Teiles der mythologischen Malereien im Wittenberger Schlosse gewesen ist, soweit diese nicht erst von Cranach selbst herrührten. Ein Einfluß des Italieners ist in den erhaltenen Werken Cranachs aus dieser Zeit unverkennbar. Aber ihn abzumessen, fehlt



Friedrich der Weise vor dem heiligen Bartholomäus. Kupferstich

es an zureichender Kenntnis von der Kunst des Jacopo, von dessen malerischer Betätigung nur mehr spärliche Reste Zeugnis ablegen.

Zahllos sind die Arbeiten, die Cranach für seinen Herrn zu leisten hatte. Beinahe alle seine Holzschnitte tragen neben dem Künstlerzeichen das kursächsische Wappen, mit dem sich Cranach zu seiner Eigenschaft als kurfürstlicher Hofmaler bekannte. Neben der eigentlich künstlerischen Betätigung, den Gemälden für die Schlösser und den Altären für die Kirchen und Kapellen des Kurfürsten, geht überdies der ausgedehnte Betrieb der Malerwerkstatt einher, die für alle handwerklichen Arbeiten, welche in ihr Fach fielen, aufzukommen hatte. Es wurde schon erwähnt, wie auch hierfür Cranach die Verantwortung trug, ob es sich nun darum handelte, einen Schlitten zu bemalen, Pferdedecken für die



Bildnisstudie Reims, Museum

Turniere zu liefern, Wappen zu besorgen oder einfache Anstreicherarbeiten zu übernehmen. Vielfach befand er sich auf Reisen zwischen den verschiedenen Schlössern des Kurfürsten, in denen seine Gesellen bald hier, bald dort Beschäftigung fanden. Dann wieder galt es, Festlichkeiten auszurichten oder die Herren auf der Jagd zu begleiten. Und endlich und vor allem lag dem Maler die Pflicht ob, durch zahlreiche Bildnisse für den Nachruhm seines Fürsten zu sorgen.

Cranach hat sich dieser Pflicht mit Eifer und Gewissenhaftigkeit unterzogen, und Friedrich der Weise hat es erreicht, daß das Bild seiner Persönlichkeit den kommenden Geschlechtern wie nur das weniger seiner Zeitgenossen lebendig blieb. Cranach hat seine Züge in Kupfer gestochen und in Holz geschnitten. Er verewigte seinen Kurfürsten auf Altären als Stifter oder in der Verkleidung der heiligen Gestalten, und er hat endlich zu allen Zeiten seines Lebens sein Bildnis in vielen Abwandlungen und Wiederholungen gemalt. Auch nicht nur zu seinen Lebzeiten, sondern noch nach seinem Tode lieferte die Werkstatt Cranachs in zahllosen Exemplaren das Bild des alten Herrn, dem meist als Gegenstück das Porträt seines Bruders Johann des Beständigen beigegeben war. Aus dem Todesjahr Friedrichs ist das erste erhaltene Bildnispaar der Art datiert, und die Reihe setzt sich über den Tod Johanns hinaus fort, wie

auch noch in den Rechnungen der Jahre 1534 und 1535 diese Kurfürstenbilder verzeichnet sind.

Es sind zumeist ziemlich anspruchslose Arbeiten, die von Gesellenhand ausgeführt wurden. Sie waren zu Geschenkzwecken bestimmt und wurden in großer Zahl, einmal sechzig zugleich, in Auftrag gegeben. Die untere Hälfte der Tafel nimmt ein aufgeklebter gedruckter Zettel ein, der ein Lobgedicht auf den Dargestellten enthält. In der Gesamtanlage ist die Beziehung zu Dürers spätem Stich offenkundig. Aber an eindrücklicher Gewalt der Formengebung können sich die bescheidenen Bildchen nicht mit diesem großartigen Werke des Nürnberger Meisters messen.



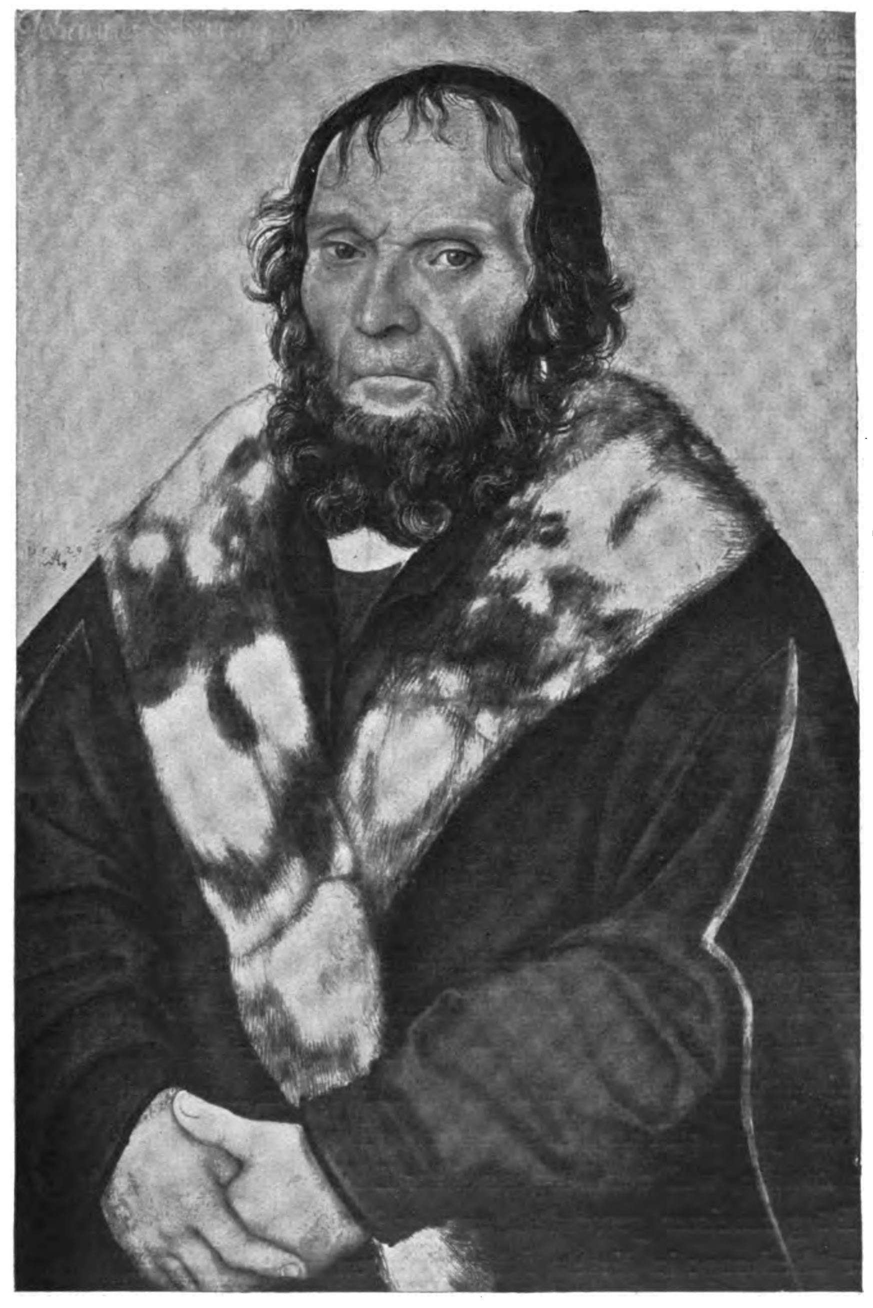
Bildnisstudie — Reims, Museum

Daß Cranach für die vielfältigen Repliken, die, ähnlich wie in Italien die bronzenen Porträtmedaillen, vom Fürsten zu Geschenkzwecken bestellt wurden, nur in sehr bedingtem Maße verantwortlich gemacht werden kann, liegt angesichts des ausgedehnten Werkstattbetriebes, dem er vorstand, auf der Hand. Aber auch bei Einzelaufträgen mochte oft schon die Hilfe der Gesellen herangezogen werden. Man muß sich die Entstehung eines Bildnisses so denken, daß der Meister zunächst nur die Porträtaufnahme des Kopfes eigenhändig herstellte, und daß auf Grund dieser erst das eigentliche Gemälde in der Werkstatt ausgeführt wurde. Es gibt verschiedene Anhaltspunkte für diese Auffassung. Bereits erwähnt wurde das Konzept eines Briefes aus der Kanzlei Herzog



Bildnis. 1521. Schwerin, Gemäldegalerie

Heinrichs des Frommen, in dem Cranach aufgefordert wird, das Porträt der Herzogin Katharina abzuliefern, das drei Jahre zuvor bestellt und bezahlt worden war. Porträtaufnahme und Fertigstellung des Bildes, das übrigens in Dresden erhalten ist, liegen demnach geraume Zeit auseinander, und es ist kaum anzunehmen, daß die umfangreiche Tafel schon bei der ersten Sitzung angelegt war, um dann jahrelang unvollendet stehenzubleiben. Wie solche Porträtaufnahmen aussahen, ist überdies sehr wohl bekannt, da eine stattliche Reihe davon im Museum zu Reims erhalten blieb. Es sind Bildnisköpfe von einer Unmittelbarkeit der Auffassung, einer Frische der malerischen Behandlung, die es ermessen läßt, wie weit die oft trockenen und stark schematisierten Fürstenporträts der Werkstatt hinter den eigenen Naturstudien des Meisters zurückbleiben. Man muß an ihnen den Grad der Eigenhändigkeit durchgeführter Porträts messen, und es bleiben nur wenige, wie die Herrenbildnisse von 1521 und 1526 in Schwerin und Heidelberg oder das Bildnis des Dr. Scheuring von 1529 in Brüssel, die Anspruch darauf erheben dürfen, als Werke des Meisters selbst angesehen zu werden. In ihnen offenbart sich die Kraft der Menschendarstellung, die Cranach eigen war. Es bleibt die leise



Dr. Scheuring. 1529. Brüssel, Museum

Befangenheit in der Haltung wie im Blick der etwas schräg gestellten Augen, auch ein gewisses Phlegma, das mehr dem Charakter des Malers als dem der Dargestellten zu entspringen scheint. Aber die Formen sind klar und einfach modelliert, während sie in Arbeiten der Werkstatt leicht kleinlich und verquält werden.

Solche Bildnisse mögen in einem Zuge entstanden sein, und es ist ihr Vorteil gegenüber den Fürstenporträts, daß sie einmalige Leistungen blieben. Wenn ein hoher Herr wie Joachim I. von Brandenburg sich malen ließ, so saß er nur zu der Kopfstudie, die im Atelier des Meisters verblieb, um bei Nachbestellungen immer zur Hand zu sein. Im Jahre 1529 entstand das erste Bildnis des Markgrafen. Mehr als acht Jahre später, also erst nach seinem Tode, wurde auf Grund der gleichen Naturaufnahme ein anderes Porträt gemalt, in reicherer, prunkvollerer Kleidung. Der Fall kann als typisch gelten für das Fürstenporträt, wie es im Betriebe der Cranachschen Werkstatt hergestellt wurde. Als etwa vierzig Jahre später Joachim II. sich von dem jüngeren Lukas Cranach porträtieren ließ, entstand wieder zuerst die höchst charaktervolle Naturaufnahme, die jetzt in der Dresdener Galerie hängt, und danach das pomphafte Repräsentationsstück, in dem der Bildniskopf unter dem großartigen Kostümwerk fast verschwindet.

Cranach muß in dem Porträtfache, das aus einem kaum beachteten Nebenzweige allmählich zur Hauptleistung in dem Kunstbetriebe der Zeit emporwuchs, einen weitreichenden Ruf genossen haben, und an den Höfen der näheren und weiteren Umgebung der kursächsischen Lande war er ein vielbegehrter Gast. Oft war er außerhalb seiner engeren Heimat durch künstlerische Aufträge in Anspruch genommen. Im Jahre 1541 heißt es, daß eine Verhandlung in Wittenberg nicht stattfinden konnte, weil der Bürgermeister Lukas – im Jahre 1537 war Cranach Bürgermeister geworden, und er legte erst 1544 das Amt nieder, wie er überhaupt in diesem Jahre sich von manchen weltlichen Lasten befreite, – auf Ersuchen des Kurfürsten von Brandenburg in die Mark gereist war. Zusammen mit den Bildnissen Joachims I. zeugt diese Nach-

richt von den engen Beziehungen Cranachs zum Hause der Hohenzollern, die ebenso durch die zahlreichen Werke der Wittenberger Werkstatt, die noch heute von alter Zeit her in Berlin verwahrt werden, erwiesen sind.

So befand sich Cranach vielfach auf Reisen zwischen den verschiedenen Fürstenhöfen, von denen ihm Aufträge erteilt wurden. Insbesondere wurde er des öfteren nach Dresden berufen, um für Herzog Georg künstlerische Arbeiten auszuführen. Daß der Herzog ebenso wie der Kardinal Albrecht von Brandenburg zu den heftigsten Gegnern der Reformation und Widersachern Luthers zählte, war keineswegs ein Hindernis für ihn, Cranach mit seiner Gunst sowie mit wiederholten Aufträgen zu bedenken. Aus dem Jahre 1526 ist eine Unterredung Cranachs mit dem „wütenden Tyrannen", wie Luther den Herzog Georg nannte, überliefert. Diesem war ein Exemplar von Luthers Schrift „Ob Kriegsleute auch selig werden können", auf dessen Titelblatt der Name des Verfassers fehlte, in die Hände gefallen, und er rühmte das Büchlein Cranach gegenüber, der gerade bei ihm in Dresden arbeitete, nannte es besser als irgendein Werk des vielbewunderten Wittenberger Mönches, bis ihm Cranach ein anderes Exemplar zeigte, das Luthers Namen trug. Die Bildnisse des Herzogs und seiner Gemahlin aus dem Jahre 1534 können also nicht die ersten Werke Cranachs gewesen sein, die in seinem Auftrage entstanden sind. Daß Cranach auch später noch für ihn tätig war, beweist der Gemäldeschmuck der Meißener Gruft, in der der Herzog im Jahre 1539 beigesetzt wurde.

Wie Herzog Georg, so zählte Herzog Heinrich, der in Freiberg Hof hielt, zu den besonderen Bewunderern und eifrigsten fürstlichen Gönnern Cranachs. Bekannt ist seine Vorliebe für die Geschützgießerei, und es heißt, er habe die Rohre mit allerlei „unverschämten und scheußlichen Bildnissen" verzieren lassen, für die Cranach die Vorlagen zu liefern hatte. Schon im Jahre 1511 war der Meister für ihn tätig, und 1514 war das schöne Jugendbildnis vollendet, das den Fürsten in reicher Tracht mit dem Kranz im Haare darstellt. Dreiundzwanzig Jahre später hat Cranach



Herzog Heinrich der Fromme. 1537.
(Dresden, Gemäldegalerie)

den Herzog wieder als alternden Mann gemalt. Großartig steht da die mächtige, in ein braungelbes Koller gekleidete Gestalt vor dem tiefroten Hintergrunde. Meisterlich ist der ausdrucksvolle Kopf mit dem angegrauten Barte modelliert.

Daß bei so durchgreifender Veränderung der äußeren Erscheinung des Dargestellten eine neue Porträtaufnahme notwendig wurde, war wohl selbstverständlich, wie schon die mit der Mode wechselnde Haar- und Barttracht Veränderungen der Bildnisform bedingte. Sonst aber muß man sich vorstellen, daß im Atelier Cranachs Bildnisköpfe aller fürstlichen und berühmten Auftraggeber verwahrt wurden, um bei neuen Bestellungen immer wieder Verwendung zu finden, und es ist gerade bei oft wiederholten Porträts, wie denen der drei sächsischen Kurfürsten, wenig aussichtsreich, nach dem Urbild von Cranachs eigener Hand zu fahnden, das möglicherweise nur in einer ersten Naturauf-

nahme bestand, in der Art der Kopfstudien, die in Reims verwahrt werden. –

Im Jahre 1525 schied Friedrich der Weise in seinem Lochauer Schlosse aus dem Leben, und sein Bruder Johann, mit dem er die Regentschaft geteilt hatte, folgte ihm in der kurfürstlichen Würde. Auch er war Cranach ein wohlgesinnter Herr, und in dessen Stellung als Hofmaler ward nichts geändert, wenn auch in den Rechnungsbüchern der folgenden Jahre Eintragungen über geleistete Arbeiten beinahe ganz fehlen. Im Jahre 1532 folgte Johann der Beständige seinem Bruder im Tode. Die Nachfolge übernahm sein Sohn Johann Friedrich I., der den Beinamen der Großmütige führt. Unter dem neuen Herrscher setzte wieder eine lebhafte Bautätigkeit in sächsischen Landen ein. Die Aufträge für Cranach häuften sich. In den Rechnungsbüchern stehen lange Reihen von Eintragungen, die von einer überreichen Tätigkeit Zeugnis ablegen. Und auch ein enges persönliches Verhältnis entwickelte sich zwischen dem Fürsten und seinem Hofmaler.



Johann der Beständige. 1526.
(Schloß Sibyllenort)

Namentlich in den Schlössern zu Lochau und Torgau wurde viel gearbeitet. Cranach hat viele Bilder dorthin zu liefern, unter denen an Zahl die Porträts fürstlicher Persönlichkeiten voranstehen. Aber es gibt auch historische und anscheinend rein landschaftliche Darstellungen. Daneben Lukrezien und weibliche Akte und gelegentlich kirchliche Stoffe im Geiste der neuen Zeit, wie Christus, der die Kindlein zu sich



Johann Friedrich als Bräutigam. 1526.
(Weimar, Museum)

kommen läßt, und die Gegenüberstellung der Himmelfahrt Christi mit der Höllenfahrt des Papstes. Besonders häufig kehrt die Bemerkung wieder, daß Bilder auf „Tücher“ gemalt waren, und es heißt, daß solche „Tücher“ zur Ausstattung der Gemächer in den Schlössern verwendet wurden. Erhalten ist nur ein einziges solches Bild auf Leinwand. Aber es blieb doch aus Tafelbildern gleichen und ähnlichen Inhalts eine Vorstellung von der Art dieser gemalten Wandbespannung, die als Ersatz der teueren gewirkten Teppiche gelten mochte.

Es ist nicht ohne Nutzen, diese Rechnungsbücher der fürstlichen Hofhaltung zu studieren, weil sie doch eine Vorstellung von der ehemaligen Bestimmung der Tafeln vermitteln, die heut in Galerien und Sammlungen verstreut hängen. Auch Johann Friedrich war, wie sein Oheim, sehr bedacht darauf, das Bild seiner äußeren Erscheinung der Nachwelt zu überliefern. Auch er ließ sich oft malen und verschenkte sein Bild als Zeichen fürstlicher Gunst. Zum ersten Male porträtierte Cranach den jungen Herrn im Jahre 1526 als Bräutigam mit Sibylle von Cleve, die er im folgenden Jahre als Frau heimführte. 1531 malte er wieder den Kurprinzen, dessen Züge nun schon reifer, dessen Formen voller werden. Im Jahre 1532 erscheint Johann Friedrich zum ersten Male als Kurfürst, und aus den folgenden Jahren ist sein Bildnis viel-

fach erhalten, bald zusammen mit denen seiner beiden Vorgänger in der kurfürstlichen Würde, bald mit dem seiner Gemahlin, und endlich knien beide mit ihren Söhnen als Stifter auf den Flügeln des großen Altares der Weimarer Stadtkirche.



Prinzessin Sibylle als Braut. 1526.
(Weimar, Museum)

Cranach ist seinem dritten kurfürstlichen Herrn durch enge persönliche Beziehung verbunden gewesen. Er hatte die Freuden des Hoflebens geteilt, als die Zeiten ruhig gewesen waren, und er teilte seine Sorgen und Leiden, als die schweren Tage deutscher Bruderkämpfe anbrachen. Religionsstreitigkeiten, die von Wittenberg selbst ihren Ausgang genommen hatten, erschütterten das Land, und Johann Friedrich mußte ausziehen, mit dem Schwerte zu verteidigen, was durch das Wort erstritten worden war. Die Geschichte des unglücklichen Schmalkaldischen Krieges braucht hier nicht aufgerollt zu werden, da es ungewiß ist, wieweit Cranach selbst an den Ereignissen Anteil nahm, wenn auch sicherlich an dem Freunde Luthers und dem Vertrauten des Kurfürsten die Dinge nicht spurlos vorübergegangen sein werden. Genug, daß er anscheinend den Feldzug gegen den Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel persönlich mitgemacht hat, da er die „Belagerung von Wolffenbeutel“ in großem und kleinem Format mehrfach für den Kurfürsten zu malen hatte. Leider ist auch von diesen „gemalten Tüchern“

nichts erhalten, und man kann sich nur nach der Analogie anderer Cranachscher Darstellungen eines Heerlagers, wie sie in Bildern der Judithgeschichte vorkommen, eine ungefähre Vorstellung von der Art der Lösung einer solchen Aufgabe bilden.

In den folgenden Jahren gehen aber die friedlichen Arbeiten in den sächsischen Schlössern noch ihren gewohnten Gang. Im Jahre 1544 wurde die Ausstattung neuer Gemächer in dem Weimarer Schlosse in Angriff genommen. Aus dem Jahre 1545 sind Rechnungsberichte in ungewöhnlich großer Zahl erhalten, die sich auf Arbeiten in Lochau, Torgau und Wittenberg beziehen. Es ist nicht ohne Interesse, etwas von den verschiedenartigen Aufgaben zu erfahren, die dem Künstler da gestellt wurden. Er hat Tierbilder zu malen, auf denen Auerochsen und Hasen vorkommen. Besonders zahlreich sind wieder die Bildnisse fürstlicher Persönlichkeiten. Neben den zahlreichen Einzelporträts wird in dem Rechnungsbericht des Jahres 1545 auch ein Gruppenbildnis genannt: „das Tuch auf dem Saal da die Fürsten unter der Weinlaube essen". Es folgen kirchliche Darstellungen wie das Abendmahl, weltliche wie ein „Feldlager", Deckenmalereien mit „Engeln und Gewölk", Bilder der Lukrezia, Entwürfe für Hoftrachten, Vorlagen für gewebte Teppiche. Auch im nächsten Jahre werden noch zahlreiche Aufträge und Bestellungen ähnlicher Art verzeichnet.

Aber im Jahre 1547 nahmen die politischen Ereignisse einen Verlauf, der dem ruhigen Leben in der Wittenberger Residenz ein jähes Ende bereitete. Im April rückte das kaiserliche Heer aus Böhmen heran. Es war den Truppen des Kurfürsten fast fünffach überlegen. Bei Mühlberg in der Lochauer Heide errangen die Kaiserlichen den leichten Sieg, der über das Schicksal Sachsens entschied. Johann Friedrich, dessen schwerfällige Statur aus Cranachs Bildnissen bekannt ist, beteiligte sich selbst am Kampfe und fiel verwundet als Gefangener in Feindeshand. Der Kaiser zog weiter in der Richtung auf Wittenberg, und im Lager von Pistritz stand ihm der alte Cranach gegenüber. In der lateinischen Denkschrift, die Mathäus Gunderam, von 1546 bis 1556 Hauslehrer in der

Familie des jüngeren Lukas Cranach, im Jahre 1556 verfaßt hat, und die im Turmknopf der Wittenberger Stadtkirche eingeschlossen wurde, ist dieser Begegnung ausführlich gedacht. Der Kaiser erwähnte danach eine „trefflich gemalte Tafel“ von Cranachs Hand, die ihm der Kurfürst Johann Friedrich gelegentlich des Reichstages zu Speyer geschenkt habe, und eine kleine Tafel, die zu Mecheln in seinem Zimmer hänge, auf der sein Bildnis als Knabe von dem Meister gemalt sei. Er versicherte ihn seiner Gnade. Und es heißt, Cranach habe ihn darauf auf den Knien um Milde für seinen gefangenen Herrn angefleht.

In der Tat wurde das Todesurteil, das dem Kurfürsten zuerst zugestellt worden war, nicht vollstreckt, sondern der Fürst in die Gefangenschaft geführt. Mehrfach äußerte er in der Fremde den Wunsch, seinen Hofmaler in seiner Nähe zu haben, und endlich entschloß sich Cranach im Jahre 1550, seinem Herrn nach Augsburg zu folgen. Cranach mag nicht ungern dem Rufe seines Fürsten nachgekommen sein, obwohl es für den hochbetagten Mann gewiß keinen kleinen Entschluß bedeutete, Haus und Hof zu verlassen, um auf unbestimmte Zeit und mit der Aussicht, die Heimat und Stätte fünfundvierzigjährigen Wirkens nicht wiederzusehen, in die Fremde zu ziehen. Aber die Verhältnisse in Wittenberg hatten sich sehr gewandelt. Schon im Jahre 1544 hatte sich Cranach eines Teiles seines Besitzes entäußert. Sein Sohn Lukas übernahm das Haus an der Elbgassenecke, sein Schwiegersohn Caspar Pfreundt die Apotheke. Auch vom Bürgermeisteramt trat er damals zurück. 1546 starb sein Freund Luther in Eisleben. Nun kamen endlich die unglücklichen politischen Ereignisse hinzu, die dem langjährigen treuen Anhänger des alten Kurfürstenhauses das Leben in der Stadt verleiden mochten. In einem Brief an den Markgrafen Albrecht von Preußen gibt Cranach seiner Stimmung Ausdruck. Er klagt um den Verlust seines lieben Fürsten. „Wollt Gott, daß ich Ewere Gnaden sollt ein frohlich Zeitung zuschicken“, schreibt er, und zum Schluß: „Es sein etzliche Spanier hie, die drohen uns hie, es soll uns bald übel gehen.“ Auch ein anderer Hofmaler wurde von dem neuen Kurfürsten in Dienst gestellt. So kann man es begreifen,

daß Cranachs Lebensabend durch das Schicksal seines fürstlichen Herrn umdüstert wurde, und daß er nicht ungern die Stätte einstigen Glanzes verließ. Bezeichnend ist es, daß er Wert darauf legte, „unbemerkt" aus Wittenberg abzureisen, wie sein Schwiegersohn Dr. Brück dem Kurfürsten mitteilte. Er machte sein Testament und übergab seine Habe an seine Erben.

Am 23. Juli traf er bei dem Kurfürsten in Augsburg ein, wohin der Kaiser aufs neue einen Reichstag berufen hatte, und wohin ihm der gefangene Johann Friedrich aus den Niederlanden hatte folgen müssen. In dem Anstellungsdekret, das für Cranach zwei Jahre später ausgefertigt wurde, heißt es, er habe seinen Herrn begleitet, „damit demselben in der langwierigen Verhaftung die Zeit nicht zu lang werde". Gewiß ist mit diesen Worten der vertraute und freundschaftliche Umgang gemeint, ebenso gewiß aber auch die künstlerische Betätigung, an der Johann Friedrich stets lebhaften Anteil genommen hatte.

So entfaltete der Meister, der sich nun schon seinem achtzigsten Lebensjahre näherte, in Augsburg nochmals eine umfangreiche Tätigkeit. Auch von hier aus sorgte der Kurfürst für die Ausstattung eines neuen Jagdschlosses, das in Wolffersdorff errichtet wurde. In den Rechnungsberichten begegnen alle die Darstellungsstoffe, die aus vielen Beispielen der Spätzeit Cranachs bekannt sind, wie das Parisurteil, eine Venus, die Caritas, Herkules bei Omphale, Adam und Eva, Judith. Weiter wird ein Bild mit Diana und Aktäon und ein Meerwunder, das ein Weib entführt, genannt. Auch kirchliche Darstellungen fehlen nicht, wie Christus mit den Kindlein, ein Ölberg, eine Auferstehung, eine Himmelfahrt, ein Marienbild. Und endlich werden Bildnisse namhaft gemacht.

Diese Rechnungsberichte bestätigen, was Cranachs Schwiegersohn Dr. Christian Brück an den Kurfürsten geschrieben hatte, von dem ihm der Auftrag geworden war, den alten Meister zur Reise nach Augsburg zu bewegen. Johann Friedrich hatte sich nicht an Cranach selbst gewandt, weil er nicht wußte, ob dieser noch rüstig genug sei, ihm die Unbequemlichkeiten der Reise und des Aufenthaltes in der Fremde



Turnier III. 1509. Holzschnitt

zuzumuten. Dr. Brück antwortet auf die Frage mit folgenden Worten: „Daß ich erstlich genannten meinen Schweher frisch und gesund gottlob gefunden und wiewohl er an seinem Alter und mit ziemlich vielen Jahren zugenommen, so habe ich doch an seinem Leibe und Gemüt kein Abnehmen gespürt, sondern selbsten von ihm gesehen, daß er jetziger Zeit nicht weniger als zuvor keine Stunde ledig oder müßig sitzen kann, welches mich denn sehr verwundert.“ Und zum Schluß kündigt er die Übersendung eines kleinen Gemäldes an, das der Kurfürst „gegen die niederländischen Gemälde werde können anschauen und urteilen lassen“.

Durch solche gut verbürgte Nachrichten werden alle Hypothesen, die Cranachs eigene künstlerische Tätigkeit mit einer früheren Jahreszahl begrenzen wollen, aufs schlagendste widerlegt. Denn hier in Augsburg kann es sich nicht wohl um einen unpersönlichen Werkstattbetrieb gehandelt haben. Hier war der Meister auf die Hilfe höchstens einiger weniger Gesellen angewiesen, und die eigentliche Ausführung der Arbeiten muß in seiner Hand gelegen haben.

Eine denkwürdige Begegnung hat damals in Augsburg stattgefunden. Mit Karl V. weilte Tizian dort, der den Kaiser gemalt hatte, wie er am Morgen von Mühlberg in goldgezierter Rüstung in die Schlacht geritten war. Der gefangene Kurfürst ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, sein Bildnis von dem berühmten Italiener malen zu lassen. Der schwerfällige Herr mit dem unbeholfenen Körper, den Cranach so oft verewigt hatte, nimmt sich merkwürdig genug aus in der Galerie der Bildnisse von der Hand des großen Venezianers. Damals müssen sich Cranach und Tizian kennengelernt haben, und man mag es sich ausmalen, wie sie einander gegenüberstanden, wie sie ihre so verschieden geartete Kunst aneinander maßen. Der historische Bericht schweigt leider über diese Begegnung. Und nur in den Hofrechnungen Cranachs findet sich der Eintrag: „Thucia Cunterfet des malers von venedig.“ Vergeblich würde man auch versuchen, der Spur einer Beeinflussung nachzugehen. Einer Wandlung seiner langgewohnten Kunstart war der greise Meister nicht mehr fähig.

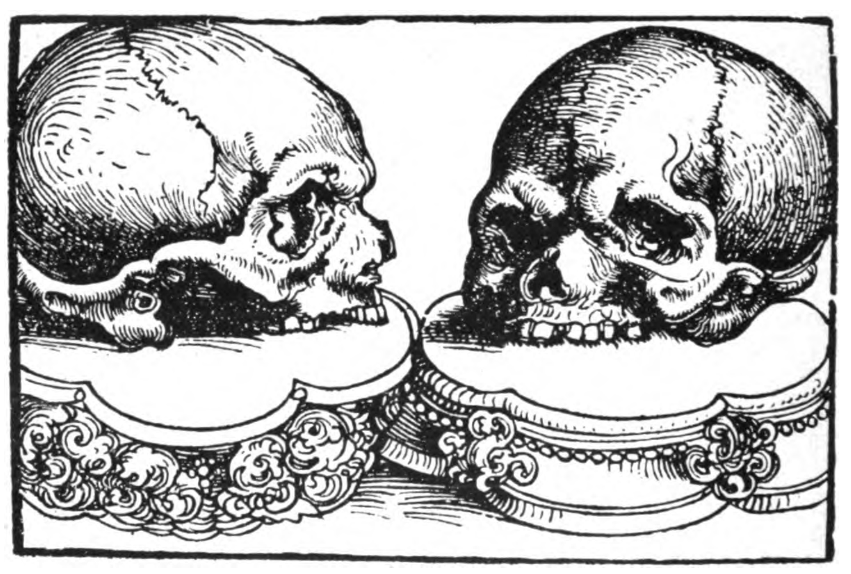
Im Februar des Jahres 1551 folgte Cranach seinem Herrn noch nach Innsbruck, wo dieser den letzten Teil seiner Gefangenschaft zu verbringen hatte. Auch hier war Cranach eifrig im Dienste seines Herrn tätig. Es heißt in Johann Försters 1587 erschienenem historischen Bericht, der Kurfürst habe sich seine Zeit vertrieben, indem er den berühmten Maler, den alten Lukas Cranach, allerhand Kontrafakturen und Bildwerk habe machen lassen.

Endlich im folgenden Jahre nahm die Zeit der Verbannung ihr Ende. Die Verhältnisse hatten sich mittlerweile gründlich gewandelt, und Kurfürst Moritz, der alte Gegner Johann Friedrichs, wurde nun zu seinem Befreier. Er zog gegen den Kaiser, der in Innsbruck an seinem alten Gichtleiden darniederlag. Eiligst mußte dieser fliehen, und dem Gefangenen wurde die Lösung mitgeteilt. Johann Friedrich folgte mit seinen Leuten, unter denen sich auch Cranach befand, dem Kaiser nach Augsburg, und dort schieden die beiden am 1. September voneinander. Der Kurfürstenwürde war Johann Friedrich enthoben, aber er wurde als Reichsfürst wieder eingesetzt, und die Rückreise über Nürnberg und Bamberg nach dem sächsischen Lande wurde zu einem rührenden Empfang. Cranach, der die Leiden der Gefangenschaft mit seinem Herrn geteilt hatte, teilte nun auch die Ehren des Einzuges. Er saß neben dem Fürsten im Wagen, als der Heimkehrende in Jena von der Geistlichkeit, den Lehrern und den bekränzten Schulkindern, sowie den Professoren und Studenten der neugegründeten Akademie feierlich begrüßt wurde. Nach zweitägigem Aufenthalt ging die Reise weiter, und am 26. September war Weimar erreicht, wo der Hofstaat von nun an seinen Sitz nahm.

Cranach stieg im Hause seines Schwiegersohnes, des Dr. Brück, ab. Der Kurfürst ließ ihm kurz nach der Ankunft ein förmliches Anstellungsdekret ausfertigen, in dem besonders der treuen Dienste des Malers während der Zeit der Gefangenschaft gedacht wird. Zeit seines Lebens solle Meister Lukas sich verpflichten, bei Johann Friedrich und seinem Sohne zu bleiben und nur ihnen und sonst niemandem zu Diensten zu

sein, auch seine Arbeiten dem Fürsten billiger zu überlassen als fremden Auftraggebern. Diese Bedingung war an die Bewilligung des festen Jahresgehaltes und der übrigen Vergünstigungen geknüpft, die Cranach als Hofmaler genoß, und die Bemerkung gibt einen Anhalt dafür, wie das Verhältnis des festbesoldeten Künstlers zu auswärtigen Käufern und Bestellern zu denken ist.

Am 16. Oktober 1553 starb Lukas Cranach der Ältere. Er ging seinem Fürsten nur um kurze Zeit im Tode voran, und dessen Söhne setzten ihm den Grabstein, der den Meister als schnellsten Maler rühmt und als liebsten Diener seiner drei kurfürstlichen Herren.



Aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch. 1509. Holzschnitt

CRANACHS SPÄTSTIL

DIE Kunst des Lukas Cranach, die in ihren frühen Phasen nicht immer leicht zu umreißen ist, entwickelt sich in den letzten Jahrzehnten der langen Schaffenszeit des Meisters zu einer unschwer kenntlichen Manier, deren Bestimmung weniger Schwierigkeiten bereitet als ihre Interpretation. Die Kunstgeschichte hat diesen Spätstil, diesen eigentlichen Stil Cranachscher Kunst immer als eine gegebene Größe behandelt, und sie hat sich in der letzten Zeit, nachdem sie einen anderen und anscheinend interessanteren Cranach entdeckt hatte, von diesem seit langem gekannten und seit langem geschätzten Spätstil des Meisters mit einiger Mißachtung abgewendet, da der Vorwurf des mangelnden Interesses an der natürlichen Erscheinung die Bilder zu richten schien.

Daß der Einwand, die Bewegungen der Körper seien erkünstelt, der Ausdruck der Köpfe ermangele der inneren Bewegung, die Gesten seien typisch, die Landschaft verallgemeinert, die Bäume nicht mehr von dem freien Wuchse der früheren Zeit, nicht ohne Überlegung hingenommen werden kann, da wir es verlernt haben, in der Natürlichkeit den einzigen Maßstab für die Beurteilung eines Kunstwerkes zu sehen, liegt auf der Hand und vermag einem Zweifel nicht mehr zu begegnen. Nicht von der negativen Seite her und nicht im Hinblick auf das, was verloren wurde, sondern von der positiven Seite aus und aus der Erkenntnis dessen, was gewonnen wurde, ist der neue Stil Cranachscher Kunst zu verstehen.

Ein anderes kommt hinzu. Man vergißt leicht, da man das Werk eines Künstlers als eine geschlossene Einheit beurteilt, daß es mit seinen aufeinanderfolgenden Entwicklungsphasen zugleich verschiedenen Stilperioden des allgemeinen Weltgeschehens angehört. Ein langes Künstlerleben wie das des Lukas Cranach verläuft innerhalb von ganzen Epochen der europäischen Stilgeschichte und kann zu keiner Zeit unberührt von dem Geschehen seiner Umwelt bleiben. Auch abgesehen von der natürlichen Entfaltung der Persönlichkeit vermag ein Meister, der um die Jahrhundertwende sich dem dreißigsten Lebensjahre näherte, im ersten Jahrzehnt sich nicht in den gleichen Bahnen zu bewegen wie im dritten und

vierten. Als Cranach jung war, bewunderte er die Kunst des Wolgemut, als er sich dem Mannesalter näherte, erlebte er Dürers Schaffen, kam mit den Italienern und den Niederländern der Renaissance in Berührung, und als Greis begegnete er dem alten Tizian. So umspannt sein Leben zugleich eine Welt von drei Generationen, da er mit Dürer gleichaltrig war und Holbein noch überlebte.

Aber diese Tatsache der äußeren Wandlungen, die nicht übersehen werden darf, erklärt in dem besonderen Falle der Cranachschen Kunst noch keineswegs die eigentümliche Entwicklung seiner Formgebung. Denn Cranach ging wohl in seinen mittleren Jahren auf die Forderungen der italienischen Renaissance auf seine besondere Art ein, aber er wurde nicht ein Romanist, und er verließ in seinem späteren Alter diesen gangbaren Weg, auf dem andere zum Ruhme gelangten.

Fragt man nach den Gründen dieser eigentümlichen Wandlung, die in vieler Hinsicht einer Rückbildung gleichkommt, wenn man die Ideale der Zeit, denen Cranach sich selbst einmal genähert hatte, als Maßstab zugrunde legt, so darf in erster Reihe sein Alter nicht außer Betracht bleiben. Sein Geburtsdatum geht um ein Menschenalter dem eines Holbein oder der Beham voran, und es darf darum nicht wundernehmen, daß es ihm nicht gegeben war, mit derselben Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit wie diese sich der neuen Zeit anzupassen. Wenn er Gotiker blieb, so war es darum, weil er als Gotiker geboren war. Aber doch auch nicht darum allein. Denn wie stark auch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts der Einstrom italienischer Kunst in Deutschland gewesen war, er wurde doch in der Folgezeit wieder abgedämmt, und es trat eine nationale Besinnung ein. In der Baukunst ist sie besonders fühlbar. Die deutsche Renaissance erwächst ebensosehr aus der Gotik, wie sie sich der antikischen Zierformen bedient, und auf eine erste Periode neuer Baugesinnung folgt die Rückkehr zu den alten Idealen, zu der malerischen Baugruppe und der altgewohnten Gliederung der Massen.

Die Kunst Lukas Cranachs ist der Vorläufer dieser Wandlung zur eigentlich „deutschen Renaissance“ im Gebiete der Malerei, und dadurch

erklärt sich ihre weithin sichtbare und lang anhaltende Wirkung. Wenn die zahllosen handwerklich geschnitzten Zierfiguren an norddeutschen Fachwerkbauten in einer allgemeinen Art auf die Cranachsche Formgebung hinweisen, so ist es darum, weil diese besser den neuen Bedürfnissen entgegenkam als etwa die Vorbilder Dürers, die doch nun bereits Jahrzehnte zurücklagen und nicht mehr dem Geschmack der Zeit entsprachen. Es ist ein Zeichen für Cranachs starkes und ausgesprochenes Gefühl der Selbständigkeit, daß er, obwohl er Tizians reife Kunst aus eigener Anschauung kannte, doch nicht um Zollbreite von seinen alten Bildgewohnheiten abging. Gewiß war er damals ein Greis, und es wäre ihm wohl schwer gefallen, noch einmal umzulernen. Aber er dachte auch nicht mehr daran. Die italienische Kunst, die einmal den Ruf einer internationalen Macht, eines Weltstiles, besessen hatte, galt nun doch wieder als eine Kunst von nationaler Gebundenheit, der man nicht ohne weiteres und ohne Besinnen den Vorrang der Überlegenheit zubilligte. In den Niederlanden war man ebensowenig dazu geneigt wie in Deutschland. Überall bereitete sich die neue nationale Blütezeit des 17. Jahrhunderts vor, die nur in Deutschland allerdings durch die Zeitverhältnisse an der Entfaltung gehindert wurde.

In diesem Zusammenhang ist der Stil der Cranachschen Kunst in den dreißiger und vierziger Jahren zu verstehen und zu würdigen. Er bedeutet die Einleitung und Begründung eines deutschen Manierismus. So trifft ihn jeder Vorwurf, der eine manieristische Kunst überhaupt treffen kann. Aber wie das Urteil über das Werk der eigentlichen Manieristen, die, vor allem in den Niederlanden, zeitlich auf Cranach folgten, in der jüngsten Zeit eine starke Wandlung erfahren hat, so bedarf auch die allgemeine Stellungnahme gegenüber dem Spätstil des Lukas Cranach einer durchgreifenden Revision.

Die Grabschrift Cranachs rühmt den Meister als pictor celerrimus, als den „schnellsten Maler“. Und dieses Prädikat, das seinen Zeitgenossen als das bezeichnendste erschien, darf auch in der Charakteristik seiner Kunst nicht übergangen werden. Dürer war gewiß alles andere



Venus. 1532. **Frankfurt a. M., Städelsches Institut**

als ein „schneller Maler", wenn er sich auch einmal rühmt, ein Bild in fünf Tagen vollendet zu haben. Das war die Ausnahme. In der Regel blieb er der fleißige Kläubler, der schwer mit der Form zu ringen hatte. Nicht daß die Hand weniger leicht gefolgt wäre. Aber der Geist war ernster und die Gesinnung strenger. Für Dürer war die Kunst zugleich eine Wissenschaft vom Schönen und eine Ergründung des Formengehaltes der Natur. Cranach war schneller fertig, weil er weniger Hemmungen zu überwinden hatte. Ihm gilt nicht jedes Werk als Stufe zu einem neuen und als Schritt auf einem Wege, der einem idealen Ziele sich nähert. Die Entwicklung der Cranachschen Kunst ist von einem gewissen Zeitpunkte an abgeschlossen. Seitdem er seinen Stil gefunden hat, gibt es nur mehr eine Auswirkung, nicht mehr eine Entfaltung.

Man kann es als Schwäche seiner Kunst auslegen, daß Cranach mit feststehenden Requisiten arbeitet, daß er nicht fortschreitend seinen Formenbesitz festigt und zu wachsender Intensität steigert, sondern daß er ihn nur ins Breite entwickelt und die gewohnten Bildmotive in immer neuen Abwandlungen vorführt. Aber es bedeutet zugleich seine Eigenart und seine Stärke, daß er nicht aufgeht in dem allgemeinen Betriebe seiner Zeit, sondern daß er gegen den Strom schwimmend ein Stück deutschen Mittelalters in die neue Welt hinüberzuretten unternimmt.

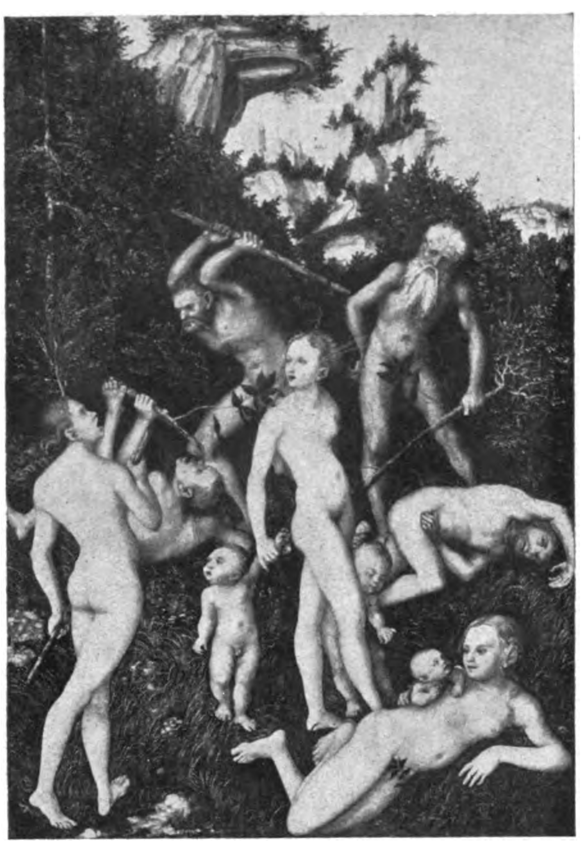
Cranach war ganz gewiß in die Ateliergewohnheiten seiner Zeit eingeweiht. Man sprach damals viel von Standbein und Spielbein, von Rhythmus und Kontrapost. Aber ihm war ein anderes Gefühl für Wohlklang und Schönheit, eine andere Empfindung für Bewegung und Linie eingeboren. Ihm erschien die Dürersche Form hart und grobschlächtig, und er widersetzte sich standhaft dem neuen Ideal der Renaissance. Eine Dürersche Gestalt lebt von den starken Kontrasten der Richtung. Cranachs Akte sind einer fließenden Kurve eingeschrieben. Sie sind nicht männlich und stark, sondern sanft und ein wenig müde. Dürers Frauen sind starkknochig und reif und voll entwickelt in ihrer Weiblichkeit. Cranachs Frauen sind von mädchenhaft jugendlichem Körperbau, schmächtig und unentwickelt, die Brüste klein, die Hüften schmal.

Auch Cranachs Männer noch sind zierlich und grazil und von schwächlichem Muskelbau. Er muß die Farbe zu Hilfe nehmen, um sie von den Frauen zu unterscheiden, ihre Haut ist bräunlich-rot, während die Frauen elfenbeinfarben blaß sind, und die Männer tragen Bärte als äußeres Zeichen ihres Geschlechtes.



Adam und Eva. 1533. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Dürer hatte in dem Adam und Eva-Stich des Jahres 1504 seinen Kanon der menschlichen Gestalt niedergelegt. Cranach hat das Blatt ohne Zweifel gekannt, denn er knüpft gelegentlich an einzelne seiner Motive an. Aber wenn er die Beinstellung des Adam übernimmt, so lehnt er die kühn in gegensätzlicher Richtung ausgreifenden Arme ab. Er bewegt die Gestalt ganz nach einer Seite hin, und von dem abgestellten Fuße läßt er die Kurve bis zur Linie des abgebogenen Kopfes in einheitlichem Flusse hinaufschwingen. Dadurch bekommt die Gestalt etwas von weicher, schmelzender Hingegebenheit, etwas von zärtlicher Milde gegenüber der selbstbewußten Männlichkeit des Dürerschen Adam. Noch auffallender ist der Gegensatz der beiden Evafiguren. Dürers Weib ist stark in den Hüften, breit in den Schultern. Cranachs Eva ist ein zierliches Mägdelein, nicht nur weil ihre Hüften schlank sind, und die Schultern abfallen, sondern vor allem weil aus ihren Bewegungen nicht das Selbstgefühl der neuen Zeit spricht, sondern das


Das silberne Zeitalter. Kassel, Gemäldegalerie

grazile und ein wenig gebrechliche Wesen der späten Gotik. Das typische Schreitmotiv des Meisters E. S. mit dem einen rückwärts gestellten, in die Bildfläche abgedrehten und dem anderen nach vorn tretenden und abwärts zeigenden Fuße wird von Cranach wieder aufgenommen. Es ist der modische Tritt des 15. Jahrhunderts, der eine Drehbewegung auslöst und der in seinen letzten Konsequenzen zu den bizarrsten Tanzstellungen führte.

Die Tatsache, daß Cranach zu diesem alten Motiv zurückkehrt, ist höchst erstaunlich und außerordentlich aufschlußreich für das Wesen seiner Kunst, denn er kehrt damit zu Gewohnheiten einer Jugend zurück, die vor den ersten uns bekannten Äußerungen seiner Kunst liegen müssen. Man kann nicht wohl annehmen, daß er sechzig Jahre alte Kupferstiche wieder zur Hand genommen haben sollte, so eng auch in der Tat eine Figur wie der weibliche Akt des „silbernen Zeitalters" in Kassel mit der Mittelfigur des Buchstaben M vom Meister E. S. zusammenhängt. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß diese Rückkehr zu dem alten Formengeschmack zugleich eine Rückkehr zu der Tradition bedeutet, in der Cranach selbst aufgewachsen war.

So tritt an die Stelle des italienischen Kontrapostes die gotische Schraubendrehung. Die Schrittstellung der hintereinander tretenden Füße teilt

dem ganzen Körper eine Drehbewegung mit, die erst oben im Kopfe ausklingt. Diese schraubenförmige Drehung, die an die Pfeiler spätgotischer Kirchen des deutschen Nordens, in Braunschweig oder Annaberg, erinnert, wird in den Eva- und Venusfiguren, in deren Erfindung Cranach sich nicht genug tun kann, in immer neuen Formen abgewandelt. Die Füße, die in scharfen rechten Winkel zueinander gesetzt werden, berühren beide mit voller Sohle den Boden. Der Grundsatz des Spielbeines, das nur leicht mit dem Ballen die Erde berührt, ist aufgegeben, oder er wird übertrieben, und es schwebt ein Fuß vollkommen frei in der Luft. Die Drehung, die in der Schrittstellung beginnt, pflanzt sich nach oben fort, indem die Hüften frontal eingestellt werden, die Brust wiederum nach der Tiefe sich verkürzt, und der Kopf sich neigt.

In einem lebensgroßen Venusbilde in Berlin hat diese Drehung der Figur um ihre eigene Achse die Grenze des Möglichen erreicht. Die Göttin setzt einen Fuß über den anderen, um eine Wendung nach rechts zu machen, und dreht gleich-



Venus und Amor
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)



Urteil des Paris Gotha, Museum

zeitig den Oberkörper nach links zurück, um zu dem kleinen Amorknaben hinabzublicken.

Ähnlich komplizierte Motive gibt es in großer Zahl. Die eine der drei Göttinen des Gothaer Parisurteils scheint sich mit dem zurückgeworfenen Arme einen Schwung zu geben, um mit dem Körper eine ganze Drehung zu vollführen, und der Kopf, der aus dem Bilde herausblickt, stellt sich in rechten Winkel zu der scharf verkürzten Schulterbreite. Hier wird die Bewegung der einen noch bereichert durch ihre Beziehung zu der Gruppe, von der sie einen Teil bildet. Denn von dem abgestellten Fuße der letzten steigt die Kurve über die drei Köpfe aufwärts, um sich in dem ausgestreckten Arme der vordersten wieder zu senken. Mit einer wahren Freude an unerwarteten Überschneidungen,



Urteil des Paris. 1528. Darmstadt, Privatbesitz

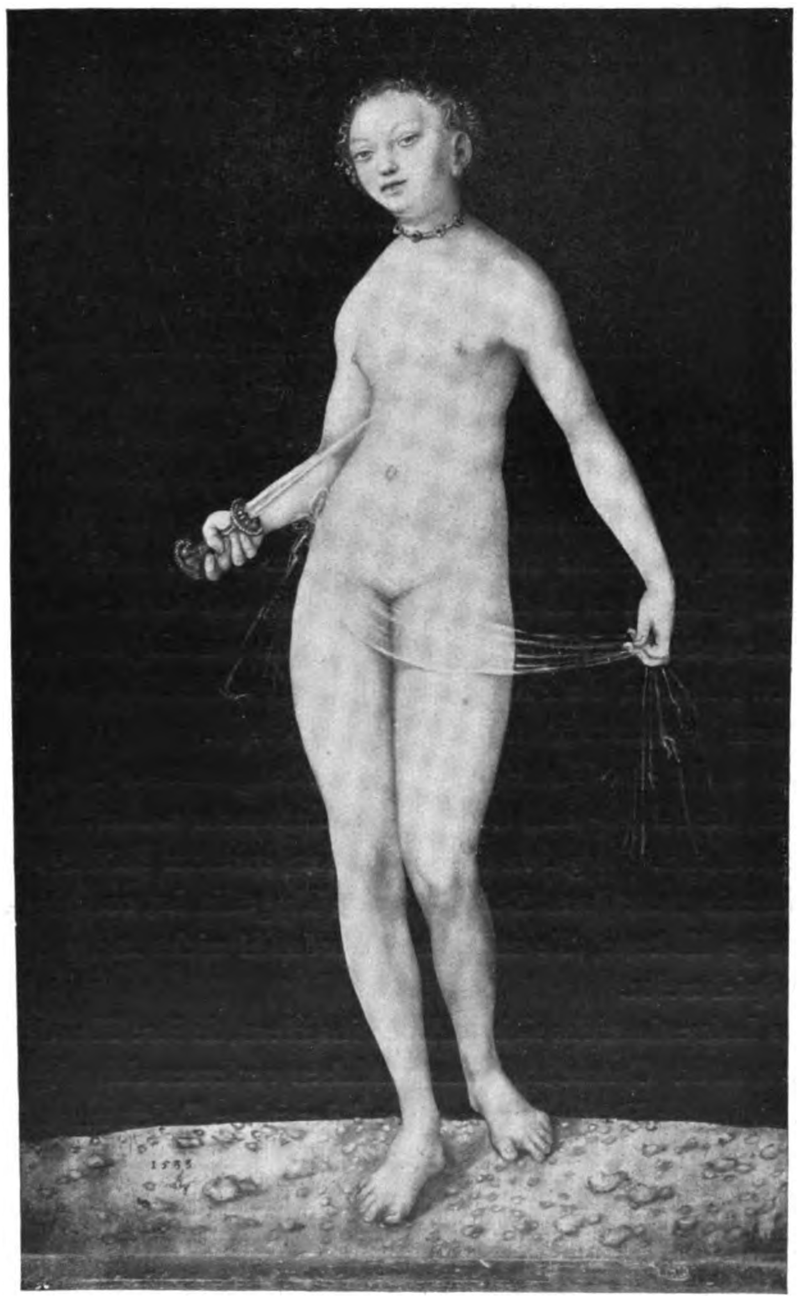
die den eleganten Schwung der Linien jäh unterbrechen, sind die Konturen gezeichnet, und scharf in ihrer reinen Silhouette steht die helle Gruppe vor dem dunklen Grunde.

Eine solche Gruppe, die als Ganzes erfunden ist, bleibt aber die Ausnahme. Cranach ist viel zu sehr verliebt in die einzelne Figur, um sie durch Überschneidungen an andere zu binden. In früheren Varianten des Parisurteils ist jeder Kontur frei entwickelt, und keine Figur stört die Bewegung der anderen. Das Darmstädter Bild zeigt in dem Jahre 1528 diesen typischen Stil Cranachscher Formgebung in seiner ganzen Zierlichkeit ausgebildet. Zwanzig Jahre zuvor hatte Cranach im Holzschnitt zum ersten Male das Thema gestaltet. Damals wetteiferte er noch mit Dürer in einfach klaren Standmotiven und sinnfällig spre-

chenden Verkürzungen. Seine Göttinnen waren mächtige Weiber mit breiten Hüften und stark entwickelten Brüsten. Im Vergleiche erst spürt man es, wie weit Cranachs Ideal sich seit jener Zeit verändert hatte. Seine Mädchenfigürchen sind nun überschlank und fast puppenhaft zierlich. Und das dreht sich und wendet sich, um ja nur alle seine Reize sehen zu lassen. Es ist ein Geschmack am Zarten und Eleganten, am Glatten und fein Gedrechselten, wie er in den gleichzeitigen scharf geschnittenen und glänzend polierten Arbeiten in Alabaster und Solnhofener Stein, in Buchsbaum und Elfenbein zutage tritt.

Wie diese Dinge, so werden Cranachs Bilder zu kleinen Kostbarkeiten, die dem verwöhnten Geschmack fürstlicher Liebhaber genügen wollen. Die Oberfläche ist blank wie ein Email oder wie eine chinesische Lackmalerei. Das Bild nähert sich dem kunstgewerblichen Zierstück. So sind die kleinen Venus- und Lukrezia-Figürchen zu verstehen, die in unendlich elegant bewegter Silhouette vor einem tiefschwarzen Grunde stehen. Die Absicht zielt nicht auf eine freie Entfaltung der menschlichen Gestalt, wie sie den Meistern der italienischen Renaissance vorschwebte. Es kommt vielmehr darauf an, eine tänzerhafte Zierlichkeit zu entwickeln. Und damit wird Cranach ein Vorläufer des eigentlichen Manierismus, der sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausbildete, auf anderen Grundlagen allerdings, als sie der alte Cranach seiner Kunst noch zu geben vermochte. So nahe er in der Empfindung einem Heinz, einem Hans von Aachen kommt, so primitiv, so im eigentlichen Sinne gotisch erscheint er, werden seine Schöpfungen unmittelbar an denen seiner Nachfolger in Deutschland gemessen. Diese prunken mit allem Reichtum räumlicher Entfaltung, wo Cranach auch seine kompliziertesten Schraubenbewegungen doch immer wieder in die Fläche einstellt. Diese verschränken die Gruppen und bauen kunstreiche Kompositionen, wo Cranach seine Gestalten, einzeln gesehen, in beziehungslosem Nebeneinander ordnet.

Cranach scheute sich immer vor Überschneidungen, liebte es, in der Fläche auseinanderzulegen, was im Raume hintereinander sich schichtet.



Lukrezia. 1533. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Während Dürer sich um die Vereinheitlichung des Bildraumes bemühte, läßt er in vielfigurigen Tafeln den Boden fast bis zum oberen Rande ansteigen, um überall die Bildfläche mit Figuren zu besetzen. Und weil jede Gestalt einzeln erfunden ist, schließt sich ihre Gesamtheit nicht zum Eindruck eines Getümmels, sondern nur zu dem eines Gewimmels.

Charakteristisch für diese Bildform sind die Schlägereien nackter Menschen, die im dritten Jahrzehnt entstanden. Man weiß nicht recht, was sie darstellen. Man nennt sie „Die Wirkungen der Eifersucht" oder „Das silberne Zeitalter". Aber es kommt auf den Inhalt nicht an, da weder eine innere noch äußere Beziehung zwischen den Menschen besteht. Es sind Anhäufungen von Bewegungsfiguren, die frei über die Fläche verteilt sind und die trotz aller drohenden Gebärden einander nicht wehtun, weil sie sich nicht im Raume begegnen. Es fehlt nicht an Verkürzungen, nicht an den gewagtesten sogar. Aber diesen Verkürzungen gebricht es an der Gewaltsamkeit, mit der sie in den Raum hineinstoßen müßten, wie den hemmungslos einseitigen Bewegungen der wilden Männer, die zum Schlage ausholen, die Kraft fehlt, die erst der Kontrast gegensätzlicher Richtungen verleiht.

Wieder bleibt das Ganze eine Schaustellung schöner Posen, wie das Parisurteil, die Adam- und Eva-Bilder. Und mehr wollen diese kleinen Tafeln nicht sein. Sie geben keine Dramen, sondern Ballettszenen, wie eine Lukrezia trotz ihres Dolches keine Tragödin ist, sondern eine liebenswürdige Kokette, die mit dem Mordstahl nicht mehr als ein anmutiges Spiel treibt.

Dürers Lukrezia sticht sich wirklich ins Herz, da ihre Hand energisch nach vorn stößt. Cranachs Römermädchen verletzen sich nie, weil ihre Arme sich in der Fläche bewegen, und der spitze Dolch nur am Körper vorbeifährt, ohne ihn zu berühren. Ihr Ausdruck ist hingebend, nicht leidend, weil der Kopf sich anmutig zur Seite legt, anstatt sich stark zu verkürzen. Cranach ist nicht der Maler leidenschaftlichen Gefühlsausdrucks, und auch an pathetischer Kraft bleibt die frühe Kreuzigung allein in seinem Werke. Ihm geht es um liebenswürdige Anmut und



Der lüsterne Alte. 1522. Budapest, Nationalgalerie

schönliniges Figurenornament, um schlanke Körperformen und fein geschnittene Gesichtszüge.

Darum liebt er den nackten weiblichen Körper, und er liebt ihn nicht nur mit Maleraugen, denn es mischt sich eine leichte Laszivität in seine Art, ihn zu sehen. Er betont die Nacktheit gern noch durch dünne Schleier, die nichts verhüllen, durch schwere Ketten und Ringe um Nacken und Hals, durch einen riesigen Federhut oder nur eine kunstreiche Frisur. Und auch daß Paris die modische Ritterrüstung trägt, anstatt als arkadischer Hirte zu erscheinen, macht die Nacktheit der Göttinnen um so fühlbarer.



Judith mit dem Haupte des Holofernes
(Wien, Hofmuseum)

Mit solchen Pikanterien mag Cranach nicht nur sich selbst, sondern auch seinem Publikum Genüge getan haben. Es war eines seiner beliebten Themen, den lüsternen Alten zu zeigen, der von der Dirne bestohlen wird. Auch damit stand Cranach wieder in der Tradition der Vergangenheit, setzte er die „Buhlschaften" fort, an denen schon das 15. Jahrhundert sich erfreut hatte, wie er die mythologischen Stoffe im Sinne der alten Zeit gestaltete. Und zugleich stand er in seiner Gegenwart, nahm die sittenbildlichen Themen, wie die Lukrezien und Judithbilder wieder auf, die er in den Niederlanden zu sehen bekommen hatte, und wurde der Vorläufer der Laszivitäten, an denen der spätere Manierismus so reich gewesen ist.

Cranach war ebensosehr ein Kenner und Liebhaber der weiblichen Tracht seiner Zeit wie des nackten Körpers. Seine Judith, seine Kaiserin Helena, seine heiligen Frauen und weltlichen Dirnen sind reich gekleidet und mit schwerem Goldschmuck behangen. Sie tragen Handschuhe mit zierlich geschlitzten Gelenken und gepuffte Ärmel und perlengestickte Mieder, goldgewirkte Haarnetze und federbeladene Hüte. Es ist oft schwer zu sagen, wo das Porträt aufhört, wo das Modell oder der frei erfundene Studienkopf beginnt. Und man tut gut, die verschiedenen Haupttypen, wie den runderen Kopf mit dem starken Doppel-



Simson und Delila — Augsburg, Maximiliansmuseum

kinn und die schlankere Gesichtsform, die nach unten schmal verläuft, nicht in zeitlichen Gegensatz zu bringen, da sie nebeneinander begegnen, sondern als wechselnde Modelle zu deuten.

Im unbekleideten wie im bekleideten Körper erscheint die modische Linie, der stark ausgeschwungene Kontur des Körperprofils, der unter der Brust mit dem fest geschnürten Mieder tief einspringt, um mit dem Leibe wieder weit nach vorn zu treiben. Das Verhüllen wie das Enthüllen gehört zu den Mitteln einer Kunst, die den Instinkten der Sinnlichkeit gern entgegenkommt. So erscheint Bathseba in ihrer ganzen reichen Kleidung, und statt eines Bades läßt sie nur von einer Dienerin die Füße waschen; Delila trägt ebenfalls das Gewand einer vornehmen Frau der Zeit, während sie dem schlafenden Simson, dessen Haupt in ihrem Schoße ruht, sorglich mit der Schere die Haare beschneidet. Andere verzichteten zu jener Zeit auf solche Effekte. Es war die Epoche der heroischen Gesinnung europäischer Kunst, in der Cranach diese anmutigen Bildchen malte. Aber auch damit erhielt er eine Tradition, auch mit einem solchen Bilde ist er mehr der Nachfolger des Meisters E. S. und des Hausbuchmeisters, die in ihren Stichen das Thema ähnlich behandelt hatten, als der Zeitgenosse der italienischen Hochrenaissance, und wäre berufen gewesen, die überkommene Art in eine neue Zukunft zu retten, wenn Deutschland im 17. Jahrhundert gleich den Niederlanden eine starke Kunstblüte erlebt hätte.

Unter dem Gesichtspunkte einer spätgotischen Reaktion gegen das artfremde Wesen der neuen Kunst, einer letzten Auflehnung nordischen Geistes gegen die Überflutung mit südlicher Form wird die Stilbildung Cranachs in ihrer ganzen Ausdehnung begreiflich. Sein Naturalismus ist der Naturalismus der Gotik. Sein bald breitlappiges, bald spitzigstachliges Laub- und Nadelwerk an Busch und Baum stammt aus dem gleichen Naturgefühl wie die Kapitäle gotischer Dome. Seine Tierzeichnung ist die unmittelbare Fortsetzung der Tradition, die von den Wasserspeiern auf den Dächern der Kathedralen bis zu dem Tieralphabet des Meisters E. S. und den erschreckend lebenswahren Stichen des Hausbuch-

meisters herabführt. Seine Menschen kehren zurück zur gotischen Schlankheit, und wie sie sich drehen und wenden, wie sie zierlich stehen, graziös schreiten, wie sie die Glieder im Sitzen verschlingen und im Liegen zu komplizierten Figuren verschieben, so gleichen sie den in ihrer eckigen Grazie so selbstbewußten Wesen der spätgotischen Meister. Sie tragen nicht mehr die schwere Zaddeltracht, aber sie prunken nicht minder mit kostbaren und reich geschmückten Gewändern. Die Landschaft dient ihnen als Folie, nicht als Schauplatz. Hinter den hellen Körpern sammeln sich die dunklen Laubmassen und steigen über den Köpfen empor, um wirksamer die vielteilige Silhouette vor tiefen Schatten als lichte Scheibe sprechen zu lassen.

Auch die Farbe ist so einfach und klar wie der formale Aufbau des Bildes. Auch sie strebt nicht nach Vereinheitlichung durch Zusammenziehung des Vielfältigen, sondern durch Wiederholung des Gleichen. Andere bemühten sich damals um eine Bereicherung der Palette. Sie strebten nach Auflösung der Lokalfarbe, die im Lichte gebrochen wurde, und nach Überwindung der altertümlichen Buntheit durch eine gleichmäßige Farbigkeit, die der Bildfläche in ihrer Gesamtheit eine koloristische Belebung mitteilte. Cranach verzichtet auf die Buntheit, indem er die Farbenskala beschränkt, anstatt sie zu erweitern. Er arbeitet wie die alten Meister mit reinen Lokalfarben, aber er vereinfacht die Palette. Rot ist seine Hauptfarbe. Daneben verwendet er ein tiefes Blau. Als komplementäre Begleitung tritt ein dunkles Grün auf, das in der Hauptsache in den landschaftlichen Gründen Verwendung findet. Dem Blau hält gelegentlich ein helles Braun die Wage. Damit ist die Farbenskala im allgemeinen völlig erschöpft. Es gibt kein Lila und kein Rosa, kein lautes Gelb und selten ein grelles Grün oder eine der vielen Schillerfarben, die bei anderen Meistern der Zeit so beliebt sind. Jede Farbe ist gesättigt. Die Stoffe sind schwer, und sie saugen das Licht. Wo sie modelliert werden, schimmern sie nicht im Hellen, sondern versinken im Schatten, und ein tieffarbener Samt wird im Dunkel bis zum reinen Schwarz getönt.

Nur im Geschmack, nicht in der Methode unterscheidet sich diese isolierende Farbengebung von der Koloristik des 15. Jahrhunderts. Sie steht zu ihr in genau dem gleichen Verhältnis wie Cranachs Kompositionsweise zu der aufreihenden Formensystematik der alten Zeit. Auch da ist Cranach bewußter, besetzt er die Bildfläche sparsamer und meidet das altmodisch bunte Gedränge, aber er organisiert nicht die Gruppe, sondern addiert das einzelne zu einer überschaubaren Summe, die niemals ein Glied mehr vortäuscht, als tatsächlich vorhanden ist. Die neue Kunst sucht durch Verschränkung im Raume den Eindruck von Reichtum zu erzielen. Cranach verflicht nur die Glieder zu einem Ornament, das in sich selbst bewegt ist wie die spätgotische Distelranke.

So läßt sich Cranachs Kunst als stilgeschichtliches Phänomen bestimmen, aber es ist nicht leicht, eine psychologische Deutung zu geben. Macht wirklich seine Kunst in den späteren Jahren, da er in Wittenberg sich ganz auf sich allein gestellt sah, einen Rückbildungsprozeß durch, nachdem er in seiner Jugend in den vordersten Reihen unter den Neuschöpfern seiner Zeit gestanden hatte? Es scheint nicht so, da diese Kunst doch wieder in einem anderen Sinne zeitgemäß wurde, und da er gegen die Romanisten, in manchem Sinne sogar gegen Dürer selbst recht behielt. Cranachs Bilder haben nicht teil an dem Formenkanon des Raffael, nicht an dem Farbenzauber des Correggio, sie teilen nicht die Größe Dürerscher Anschauung, nicht die Tiefe Grünewaldscher Empfindung und die natürliche Monumentalität Holbeinscher Menschendarstellung, aber es geht ein Zauber und ein köstlicher Duft von ihnen aus, wie er nur den späten Blüten einer überreif gewordenen Kunst eignet. Ist Grünewalds Malerei das rauschende Barock, so ist die des Cranach das zierliche Rokoko der deutschen Spätgotik gewesen.

DIE WITTENBERGER WERKSTATT UND LUKAS CRANACH DER JÜNGERE

VON dem Betriebe in einer mittelalterlichen Malerwerkstatt läßt sich nur schwer mehr eine anschauliche Vorstellung gewinnen. Wir wissen, daß vom Farbenreiben und Zurichten der Tafeln bis zur letzten Vollendung des Bildes Lehrjungen und Gesellen den Meister bei der Arbeit unterstützten. Aber welche Form der Arbeitsteilung üblich war, läßt sich weder im allgemeinen noch im einzelnen Falle nur mit einiger Gewißheit ausmachen. So haben auch die üblichen Unterscheidungen der Galeriekataloge in eigenhändige Werke, in Werkstattarbeiten und Schülerleistungen nur einen sehr bedingten Wert, da sie im allgemeinen auf nichts anderem beruhen als auf einer Skala der Qualitäteinschätzung. Es ist die stillschweigende Voraussetzung, daß nur die besten Werke von der Hand des Meisters selbst herrühren können, daß an mittleren und durchschnittlichen Schöpfungen seiner Art Schüler vergröbernd und verallgemeinernd mitgewirkt haben, daß endlich Arbeiten, die nicht einmal in der Erfindung seiner würdig sind oder die sich von den Gewohnheiten auch der Werkstatt merklich entfernen, von Schülern herrühren müssen, die die äußere Verbindung mit dem Meister gelöst haben.

Daß in einem so umfänglichen Werkstattbetriebe wie dem des Lukas Cranach, der Jahrzehnte hindurch fortgeführt wurde, alle diese Möglichkeiten Verwirklichung fanden, versteht sich von selbst, und von vornherein läßt sich annehmen, daß auch tüchtige und selbständige Meister aus der großen Zahl der Schüler, die von weither ihm anvertraut wurden, hervorgegangen sein werden. Es sind manche Namen bekannt, und einzelne von ihnen lassen sich auch mit Werken belegen, aber ihre Kenntnis führte nicht dazu, daß das eigentliche Werkstattgut des Wittenberger Betriebes auf verschiedene Hände aufgeteilt werden konnte. Die überragende Persönlichkeit des alten Cranach hielt alle Schüler fest in ihrem Bann, und wer unter seinen Augen arbeitete, lernte auch die eigene Art dem Stile des Meisters anzupassen. Wir wissen nicht, wie viele der Varianten oft wiederholter Darstellungsstoffe auf den Meister selbst zurückgehen, in welchem Maße er seinen Gesellen die Ausführung gewohnter Motive ganz überließ.

Im Falle anderer Maler der Zeit ist die Beurteilung leichter, gerade wo es sich um Varianten und Wiederholungen handelt. Unschwer läßt sich das Urbild feststellen, mit dem ein sicherer Anhalt für die Erkenntnis der Handschrift des Meisters gewonnen ist, und in dem Maße der Abwandlungen, dem Grade der Qualitätsunterschiede ergeben sich Gesichtspunkte für die Beurteilung der Werkstatt und die Verteilung auf Schülerhände. In einem ganz anderen als diesem gewohnten Verhältnis stehen die verschiedenen Fassungen gleicher Motive aus Cranachs Werkstatt zueinander. Es dürfte schwer fallen, unter den vielen Lukrezia- oder Venus- oder Caritas-, den Adam- und Eva-Bildern, den Parisurteilen oder den vielfigurigen Kompositionen des Herkules bei Omphale, des Christus mit den Kindlein, den Urtypus festzustellen. Begegnet man einer neuen Variante, so glaubt man fast immer auf den ersten Blick ein wohlbekanntes Motiv zu finden. In der Gesamtanordnung stimmt denn auch alles überein. Aber im einzelnen ist fast jede Bewegung, jede Gesichtsform, jede Handhaltung verändert, mit einer fast eigensinnigen Vorsicht ist jede wörtliche Wiederholung vermieden.

Hält man eine Reihe von Bildern der Lukrezia nebeneinander, so ist man erstaunt über die Mannigfaltigkeit der Abwandlungen eines so wenig ergiebigen Motivs. Aber es zeigt sich doch, daß die Möglichkeiten begrenzt bleiben, nachdem einmal die räumlich reichere Anordnung mit dem weit über die Brust vorgreifenden Arme, die allen anderen vorangeht, preisgegeben ist, um nach späterer Gewohnheit die Figur in der Fläche zu entwickeln. Nun kann die Hand mit dem Dolche nur noch entweder gesenkt oder erhoben sein, und für beide Fälle ergibt sich eine einigermaßen typische Stellung der Finger. Die andere Hand greift den Rock oder den Schleier, je nachdem die Römerin in voller modischer Kleidung und nur mit entblößtem Oberkörper oder nackt und allein im Schmuck schwerer Goldketten dargestellt ist, und auch diese Hand kann sich gelegentlich in sonst sehr verschiedenen Bildern wiederholen.

Man wird nun gerade in Fällen dieser Art nicht annehmen wollen,



daß etwa auf Grund gezeichneter Vorlagen, die im Atelier verblieben wären, solche Hände von einem Bilde ins andere gewandert seien. Vielmehr mögen sich an den gleichen Stellen die ähnlichen Motive ergeben haben, da solche Bilder gewiß nicht nach dem Modell, sondern wie der menschliche Körper überhaupt auf Grund einer allgemeinen und festen Formvorstellung gestaltet wurden. Jedenfalls aber führen auch solche Vergleiche nicht dazu, Wiederholungen von Originalen unterscheiden und das Werk des Meisters von dem der Schüler sich abheben zu lassen.

Cranach malt gern Hände, und er prunkt mit der freien Beweglichkeit der Finger. So nervös und feingliedrig wie die des Dr. Reuß, so beseelt und beinahe in Grünewaldschem Sinne ausdrucksvoll wie die des Johannes unter dem Kreuze von 1503 sind allerdings die Hände auf späteren Bildern niemals mehr. Sie werden leicht etwas glatt und entbehren der feineren Gliederung, werden auf Bildnissen zumal beinahe manieriert in ihrer rundlichen Bildung und ausgeschweiften Kontur. Aber immer spielen die Finger gern und zeigen ihre Eigenbeweglichkeit. Der Zeigefinger wird nach oben abgebogen, der kleine Finger gestreckt, zwischen dem dritten und vierten Finger bildet sich ein Spalt. Aber eine besondere Vorliebe für die eine oder andere Haltung wird doch nicht kenntlich. Höchstens in den etwas problematischen Werken, die sich um die Bestellungen des Kardinals Albrecht gruppieren, kehrt eine besondere Handhaltung in auffallender Weise wieder, aber nur ihre Wiederholung, nicht ihr Charakter entfernt sie von der gewohnten Händezeichnung des Lukas Cranach.

Nicht weiter als die Einzelbeobachtung der Hände führt die Unterscheidung der Typen auf Cranachschen Bildern. Unverkennbar sind die zarten Mädchengesichter in der allgemeinen Anordnung der Formen, in der Glätte der Haut, der ein wenig schiefen Stellung der schmalen Augen, die flach liegen und kaum eine Höhle ahnen lassen, dem fein geschwungenen Mund, der hohen Stirn, der schmalen und vorspringenden Nase. Auch der Gesichtsschnitt der Männer, der gern ein wenig

an den Typus des Kurfürsten Friedrich anknüpft und seine Haar- und Barttracht übernimmt, ist ohne weiteres leicht kenntlich. Selbst im Porträt, das den Zügen des Modells folgt, bleiben Gemeinsamkeiten genug, die mehr Cranachschem Geiste entstammen als dem Wesen des Dargestellten. Da ist vor allem der etwas matte Blick aus den flach liegenden Augen, die scharf umrändert sind, wie die fein geschwungene Linie des Lippenspaltes mit spitzem Pinsel gezeichnet ist. Aus der Anordnung im Raume, aus der Haltung der Hände spricht eine gewisse Verlegenheit. Die Arme scheinen nur hochgenommen, um die Hände noch ins Bildfeld zu bringen, und die Einordnung der Figur in den Raum hat etwas Gedrücktes. Erst in dem Selbstporträt des Greises wird die Haltung freier, und in dem späten Bildnis von 1544 ist zum ersten Male Luft da zum Atmen und Platz zu voller Entfaltung und natürlicher Lagerung der Glieder.



Lukrezia — Veste Coburg

Es bleibt nach allem ein hoffnungsloses Unterfangen, eine klare Scheidung der eigenhändigen Werke Cranachs von den Arbeiten seiner Werkstatt zu versuchen. Es war des Meisters Wille, daß die Grenzen zwischen seiner Tätigkeit und der Mitwirkung der Gehilfen verwischt werden, und es ist ihm gelungen, die Spuren unkenntlich zu machen. Er hat es

verstanden, Schüler heranzubilden, die sich ganz und vollkommen seinem Geiste unterordneten, und der Stil, den er erzeugte, war in hohem Maße geeignet, aus einer persönlichen Handschrift sich in eine überindividuelle Manier zu wandeln.

Auch in dieser Hinsicht verblieb Cranach in der mittelalterlichen Tradition und wahrte die Gesinnung der alten Meister. Die neue Kunst wuchs auf dem Boden der Persönlichkeit. Auch Cranach hatte einmal auf Betreiben seines Freundes, des Humanisten Dr. Scheurl, im Jahre 1508 auf ein Werk eine lateinische Namensinschrift gesetzt, und in den Jahren, als seine Kunst am ausgesprochensten individuelles Gepräge trug, von 1504 bis 1509, zeichnete er mit den Anfangsbuchstaben seines Namens. Aber schon nach 1509 gab er es wieder auf, um sich des unpersönlichen Wappentieres zu bedienen, das zu einer Art von Warenzeichen wurde und die Erzeugnisse der ganzen Werkstatt zu decken hatte.

So löste Cranach auf seine Weise und im Geiste der alten Zeit das Problem der Lehrbarkeit der Kunst, um das sich Dürer in einem umfassenderen Sinne bemühte. Dürer wollte die allgemeinen Grundlagen schaffen, die für jede Kunst Gültigkeit bewahren sollten. Cranach formulierte die engen Bindungen einer schulmäßigen Tradition, und er behielt recht, da seiner Kunstsprache eine starke stilbildende Kraft innewohnte, während Dürers weitausgreifender Versuch zur Unfruchtbarkeit verurteilt blieb.

Vier Jahrzehnte lang war Cranach der allgemein anerkannte Meister in sächsischen Landen, und sein Ruf reichte weit hinaus über die Grenzen des Herrschaftsgebietes seiner Fürsten. Ein Sohn ist in seiner Werkstatt tätig, der als erfindungsreicher Künstler gerühmt wird, aber der schulbildende Einfluß des Vaters ist so stark, daß sein Werk bis zur vollen Unkenntlichkeit im Schaffen des Ateliers aufgeht, daß sein Tod keine fühlbare Lücke hinterläßt, was notwendig hätte der Fall sein müssen, wäre er mehr als nur ein dienendes Glied im Getriebe des Ganzen gewesen. Erst der zweite Sohn, der jüngere Lukas, der im Jahre 1515 das



Lukas Cranach der Jüngere: Predigt des Johannes. 1549. Braunschweig, Gemäldegalerie

Licht der Welt erblickte und der noch vor des Vaters Tode berufen war, das Erbe der Werkstatt anzutreten, beginnt, da er ins Mannesalter eintritt, sich von den Fesseln der väterlichen Tradition zu befreien. Er baut weiter auf dem Boden des Überkommenen, aber er gehört einer neuen Zeit an, die ihre Zugeständnisse fordert.

So tritt in den vierziger Jahren eine deutliche Spaltung in dem Betriebe der Werkstatt ein, und diese Spaltung gerade beweist nochmals, was kaum mehr des Beweises bedurfte, daß bis in seine späten Jahre der alte Cranach keineswegs sich selbst ausgeschaltet hatte, sondern eifrig noch am Werke war. Denn wenn Hans Cranach hinter manchem Bilde, das unter dem Namen des alten Lukas geht, als Urheber sich verbergen mag, so kann nicht leicht mehr eine offenkundige Schöpfung des jüngeren Lukas mit einem Werke des Vaters verwechselt werden. Die Farbe, die bei dem älteren Lukas immer fest und emailartig verrieben ist, die



Lukas Cranach der Jüngere: Bildnis. 1564. Wien, Hofmuseum

als reiner Lokalton behandelt und im Schatten mit Grau und Schwarz ins Dunkle abgewandelt wird, ist bei dem jüngeren hell und gebrochen und wird im Lichte mit Weiß gemischt. Sie ist fleckig aufgetragen, und es werden Beziehungen zwischen den Teilen der Bildfläche geschaffen, die auf das Ziel einer neuen farbigen Einheit hinweisen. Die Bilder des jüngeren Lukas wirken hell und ein wenig bunt in der Farbe und aufgelöst gegenüber der strengen und altertümlicheren koloristischen Rechnung des Vaters.

Es lebt eine andere Menschheit in den Bildern des jüngeren Cranach. Diese Männer mit den flockigen Bärten und der rosigen Gesichtsfarbe, diese Frauen mit den stumpfen Gesichtern und den ausdruckslosen, weit geöffneten Augen haben nichts mehr gemein mit den stillen und würdigen Herren, den zierlichen und schelmisch blickenden Mägden, die der ältere Cranach gemalt hatte. Der jüngere Lukas war trotzdem kein selbständiger Künstler. Er blieb abhängig von den Grundsätzen der Bildgestaltung, die er vom Vater erlernt hatte. Auch er wiederholte die gangbaren Kompositionen, und wo er neue, eigene schuf, blieb er doch auf dem Boden einer Tradition, die unter seinen Händen erst ihr altertümliches Wesen offenbart. Sein Bestes gab er im Porträt. Hier war er des Vaters würdig. Er zählt zu den tüchtigen Menschendarstellern seiner

Zeit, und wenn kein Grund vorliegt, ihm das Bildnis des Vaters zuzuschreiben, das ganz gewiß von der gleichen Hand stammt wie das edle Männerbildnis, das sechs Jahre zuvor entstanden war, so bleibt doch genug von Porträts, um seinen gerechten Ruhm zu begründen. Auch im Bildnis ist der Jüngere mehr Maler, gibt er die Formen in Übersetzung in Farbe, während der Vater mit plastischen Schatten modelliert und ohne Rücksicht auf das Inkarnat ins Grau übergeht, wo die Form dem Lichte abgewendet ist.

Warhafftige Abconterfeiung
des Herrn Philippi Melanthonis.



Melanchthon Holzschnitt

Noch deutlicher fast als im Gemälde ist der Stilunterschied zwischen den Werken des alten und des jungen Cranach im Holzschnitt zu fassen. Der Gegensatz zwischen der formbezeichnenden und der schattengebenden Linie wird in den Holzschnitten des Sohnes in seiner Schärfe gemildert und stellenweise ganz aufgehoben. Das Linienwerk erhält einen durchgehend gleichmäßigen Charakter. Die Striche, die den Bart des Melanchthon andeuten, unterscheiden sich nicht von denen, die den Schatten auf den Wangen oder unter dem Kinn bilden. Ein solcher Holzschnitt ist ebenso grundsätzlich verschieden etwa von dem Bildnis Luthers als Junker Jörg wie ein gemaltes Porträt des jungen Cranach von einem Bilde des Vaters. Es spricht der Stil einer anderen Generation

aus ihm. Die feste Form wird malerisch aufgelöst. Die Linie verliert an Eigenwert und selbständiger Bedeutung. Diesen Schritt in die neue Welt einer vollkommen veränderten Formanschauung vermochte der greise Meister selbst nicht mehr zu tun. Hier scheidet sich unverkennbar der Weg des Sohnes von dem des Vaters. Die Werkstatt des Alten mochte auch im Holzschnitt, für den sich der Meister selbst kaum mehr zu interessieren schien, vergröbernd in überkommener Weise fortarbeiten. Diesen rohen und handwerklichen Übertragungen gemalter Bildnisse auf den Holzstock stellen sich die eigenen Leistungen Lukas Cranachs des Jüngeren in ihrer vornehmen Zurückhaltung als die Werke eines selbstbewußten neuen Geistes gegenüber.

So tritt der jüngere Sohn des alten Lukas Cranach als einzig greifbare und wirklich zu definierende Erscheinung aus dem Getriebe der Werkstatt heraus. Geht man mit dieser Vorstellung von seiner Kunst, deren erste sichere Zeugnisse dem Jahre 1544 entstammen, dem gleichen Jahre, in dem Lukas der Jüngere das väterliche Haus an der Elbgassenecke übernahm, an das letzte große Werk heran, das mit dem Namen des alten Lukas Cranach verbunden ist, so fällt es trotzdem nicht ganz leicht, zu erkennen, daß dem Sohne ein wesentlicher Anteil an dieser Schöpfung, die in ihren Hauptstücken ganz noch den Geist des alten Meisters atmet, gebührt. Es ist der Altar in der Weimarer Stadtkirche, der auf der Mitteltafel in lebensgroßen Figuren eine Allegorie der Erlösung zeigt, auf den Innenseiten der Flügel den knienden Kurfürsten mit seinen Söhnen zur Rechten, seine Gemahlin mit den Töchtern zur Linken.

Diese von großartigem Ernst erfüllten Gestalten in der schweren Pracht der aus dem Dunkel glühenden Farben haben wenig gemein mit dem leichtsinnigeren Wesen und der lichteren Buntheit, die auf den Bildern des Sohnes herrscht. Und doch muß der jüngere Lukas die Fertigstellung des Werkes geleitet haben. Denn der Altar wurde erst nach dem Tode des alten Meisters vollendet, und die kurze Spanne Zeit, die er selbst daran malen konnte, hätte kaum genügen mögen, ein so umfängliches Altarwerk in allen Teilen fertigzustellen. Am 19. Februar des Jahres 1553



Allegorie der Erlösung — Weimar, Stadtkirche

starb Ernst, der jüngste Sohn des Kurfürsten Johann. Da er auf dem Stifterflügel nicht mit dargestellt ist, kann wenigstens dieser damals noch nicht einmal begonnen gewesen sein. Und schon im Oktober des gleichen Jahres verschied Lukas Cranach selbst.

Er hatte seinen Lebensabend in Weimar verbracht, während seine Werkstatt, die schon, als er seinem Fürsten in die Verbannung gefolgt war, der Sohn weiterführte, in Wittenberg verblieben war. Aber Cranach scheint auch hier in Weimar so wenig wie in Augsburg und Innsbruck das Malerhandwerk aufgegeben zu haben. Aus der Zeit der Verbannung liegen genug Rechenschaftsberichte über seine Tätigkeit vor. Und die Bestallungsurkunde, die der Kurfürst nach seiner Heimkehr dem Hofmaler ausstellte, bezeugt deutlich genug, daß selbst der Achtzigjährige noch keineswegs den Pinsel aus der Hand gelegt hatte, wenn er auch den anstrengenden Geschäftsbetrieb einer ausgedehnten Werkstatt am Ende jetzt ganz gern missen mochte.

Cranach sollte auch seiner Werkstatt noch einmal begegnen. Gegen Ende des Jahres 1552 brach in vielen Städten Mitteldeutschlands ein großes Sterben aus, das Lukas den Jüngeren veranlaßte, mit seinen Gesellen von Wittenberg, das durch die Seuche heimgesucht war, nach Weimar zu übersiedeln. Wie lange er verweilte, ist nicht bekannt. Am 8. Februar schrieb er dem Markgrafen von Brandenburg, er gedenke bis zur Fastnacht zu bleiben. Aber es verlautet nichts über das Datum der Rückreise.

Möglich, daß in dieser Zeit Hilfskräfte der alten Werkstatt zu dem großen Werke bereits herangezogen wurden. Wahrscheinlich aber wanderten die Tafeln nach dem Tode des alten Meisters in die Werkstatt zu Wittenberg, um dort endgültig fertiggestellt zu werden. Hier erst wurden die Malereien der Flügelaußenseiten hinzugefügt, die in der Proportionierung der Gestalten ebenso wie in der hellen und klanglosen Farbengebung den Stil des Sohnes verraten. Gebührt ihm darüber hinaus noch ein wesentlicher Anteil, so muß man allerdings voraussetzen, daß er pietätvoll der Weise des Vaters sich angeschlossen habe und die eigene Handschrift verleugnete, um wie in seinen jungen Tagen sein Schaffen



Johann Friedrich und seine Söhne. Teilstück des rechten Flügels vom Altar der Stadtkirche in Weimar.

im väterlichen Werke aufgehen zu lassen. Gestalten wie der Erlöser, der den Bösen besiegt, wie der Täufer Johannes, stehen in Einzelheiten der Zeichnung und Färbung dem jüngeren Lukas Cranach näher, als dem älteren. Aber die Malweise ist im ganzen doch so sehr dem Stile des Vaters angeglichen, daß nirgends eine eigentliche Lücke fühlbar wird, und immer noch sein Geist aus dem Ganzen spricht.

So steht dieses stattliche und große Werk in männlicher Festigkeit am Abschlusse einer langen und an Erträgen reichen Künstlerlaufbahn. Es ist gleichsam das Testament des Malers. Noch einmal erscheint er selbst mit denen vereint, die ihm im Leben am nächsten gestanden hatten. Er steht unter dem Kreuze mit betend zusammengelegten Händen, und sein Haupt wird von dem Blutstrahl aus der Seitenwunde des Gekreuzigten getroffen. Ihm zur Seite weist Martin Luther die Heilige Schrift. Und auf den Flügeln wohnt der Kurfürst im Kreise seiner Familie anbetend dem Wunder der Erlösung bei.

Mit diesem weißbärtigen Greise, der hier so fest noch auf seinen Füßen steht, so zuversichtlich aus dem Bilde herausschaut, ging der letzte Meister des deutschen Mittelalters dahin, ein Überlebender aus längst versunkener Zeit, ein Unzeitgemäßer, der noch einmal die Kräfte der Vergangenheit in sich gesammelt hatte, um das Gut der Väter den Söhnen zu vererben. Es war nicht seine Schuld, wenn er keine würdigen Nachfolger fand, wenn der Quell deutscher Kunst mit ihm versiegte, wenn nicht in Deutschland, sondern in der Fremde der neue Stil des Manierismus entstand, der die Kunst des Barock einleitete und mit einer neuen Weltkunst den eigenbrötlerischen Stil jener rokokohaft zierlichen deutschen Renaissance, deren Maler Cranach gewesen war, hinwegfegte.



Aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch. 1509.
Holzschnitt

ANMERKUNGEN

ZUR EINLEITUNG

DAS wichtigste Werk der älteren Cranachliteratur ist Chr. Schuchardts „Lukas Cranach des Älteren Leben und Werke", Leipzig 1851, das als Materialsammlung auch heute noch unentbehrlich ist. Im übrigen ist die bis 1900 erschienene Cranachliteratur zusammengefaßt in: Campbell Dodgson: Lukas Cranach, Critical Bibliography, Paris, Fontemoing, 1900. Die bedeutendste Veröffentlichung seither ist: Eduard Flechsig: Cranachstudien, Leipzig 1900, zu der gleichzeitig ein Mappenwerk: Tafelbilder Lukas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt mit 129 Lichtdrucktafeln erschien. Der Versuch, den Hedwig Michaelsohn in ihrem Lukas Cranach d. Ä., Leipzig 1902, unternahm, die Stilentwicklung in dem Werke des Meisters darzustellen, war nicht sehr erfolgreich. Seither erschienen an kleineren Monographien: Richard Muther: Lukas Cranach, Berlin o. J., Wilhelm Worringer: Lukas Cranach, München und Leipzig 1908, Ed. Heyck: Lukas Cranach, Bielefeld und Leipzig 1908. Wichtiger als diese Bücher sind einige Aufsätze, die sich zumeist mit der Jugendzeit des Meisters befassen. Sie werden an ihrer Stelle genannt werden. Eine Reihe bedeutsamer Beiträge rühren vor allem von Max J. Friedländer her, der auch den Artikel über Cranach in Thieme-Beckers Künstlerlexikon bearbeitet hat. Ferner sei schon hier angeführt der Aufsatz von F. Dörnhöffer: „Ein Jugendwerk Lukas Cranachs" im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. II, 2. Wien 1904, S. 175. Im Zusammenhang des Donaustils behandelt die Frühwerke Cranachs: Hermann Voß in „Der Ursprung des Donaustils", Leipzig 1906. Vgl. auch J. Beth, Der junge Cranach. Monatshefte für Kunstwissenschaft, IV, 24. 1911. Zahlreiche Abbildungen bisher großenteils unveröffentlichter Werke Cranachs sind enthalten in: „Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen" von Doering und Voß, Magdeburg o. J., und Paul Seidel: Gemälde alter Meister im Besitz Sr. Maj. des deutschen Kaisers, Berlin o. J. (in beiden Aufsätze von Max J. Friedländer.)

I

Der Franziskaneraltar des Jan Polak mit der Kreuzigung auf der Mitteltafel steht im Bayerischen Nationalmuseum zu München, ebendort ein Teil der Flügeltafeln seines Petrialtars, die übrigen im Chor der Peterskirche in München, die Hauptwerke des Mäleßkircher in Nationalmuseum und Pinakothek. Näheres über beide Meister und ihre Werke in des Verfassers „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei", München, 1916.

Die zwei Kreidezeichnungen der Schächer, die ursprünglich der Sammlung Lanna in Prag gehörten und in der Publikation der Albertinazeichnungen als „Unbekannter Meister des XV. Jahrhunderts" veröffentlicht waren, befinden sich jetzt im Besitze des Berliner Kupferstichkabinetts.

Die Kreuzigung des Wiener Schottenstiftes wurde zuerst von Dörnhöffer 1904 in dem erwähnten Aufsatz Cranach zugeschrieben.

Die beiden Holzschnitte mit der Darstellung der Kreuzigung, deren einzige erhaltene Abdrücke das Berliner Kupferstichkabinett besitzt, sind schon von Passavant als Werke Cranachs erkannt worden. Beachtung fanden sie aber erst in der neueren Literatur, seit Flechsigs Cranachstudien (1900).

Das Kreuzigungsbild aus dem Jahre 1503, das sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet, hing bis 1909 in Schleißheim. Die alte Notiz, daß es aus dem Kloster Attel stamme, hat sich als irrtümlich erwiesen. Möglicherweise ist es identisch mit der Kreuzigung, die bei der Klosteraufhebung 1803 zusammen mit Grünewalds „Verspottung" aus dem Münchener Carmeliterkloster in den Besitz des bayerischen Staates überging. Das Bild galt früher ebenfalls als ein Werk des Grünewald, so in Bayersdorfers Schleißheimer Katalog von 1885, ebenso Woermann, Scheibler. Als „Schule Cranachs" bezeichnete es Niedermayer 1884 im Repertorium für Kunstwissenschaft (VII, 251). W. Schmidt schrieb es 1889 (ebenda, XV, 39) dem Wolf Huber zu, Heinrich Alfred Schmidt nannte es 1894 im Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums in Basel (S. 87) „ähnlich Cranach und Pseudogrünewald", die endgültige Bestimmung auf Cranach stammt von Rieffel, der sie 1895 im Repertorium aussprach (XVIII, 424). Sie wurde auf der Dresdener Cranach-Ausstellung nahezu allgemein angenommen und ist seither nicht mehr ernsthaft in Zweifel gezogen worden.

Die Ruhe auf der Flucht, die im Jahre 1902 aus der Sammlung des Herrn Konrad Fiedler in München für die Berliner Gemäldegalerie erworben wurde, befand sich früher in der Galerie Sciarra in Rom, wo sie nur wenig bekannt war, obwohl sie schon Schuchardt erwähnt. Allgemein zugänglich wurde das Bild zuerst auf der Dresdener Cranach-Ausstellung.

Über Cranachs frühe Holzschnitte berichtet zusammenfassend Campbell Dodgson im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIV, 284. 1903.

Das Bildnis des Dr. Joh. Stephan Reuß, das 1503 datiert ist, befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg. Es wurde zusammen mit der Münchener Kreuzigung Grünewald zugeschrieben und ist mit diesem jetzt allgemein als Werk des Cranach anerkannt. Reuß war 1499 in Wien immatrikuliert, wurde 1504 Rektor der Universität und starb 1514.

Das Frauenbildnis, das sich in Anlage und Maßen als Gegenstück zu dem Bildnis des Dr. Reuß erweist, ist im Besitz des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt. Abbildung in „Doering und Voß" (vgl. S. 220).

Die Zuschreibung der Zeichnung eines Liebespaars im Berliner Kupferstichkabinett, die in der Lippmannschen Zeichnungspublikation veröffentlicht ist, stammt von M. J. Friedländer. Eine signierte Helldunkelzeichnung des heiligen Martin von 1504 befindet sich in München, ein stilistisch nahestehendes Blatt in Braunschweig.

Der heilige Valentin in der Wiener Akademie ist in dem erwähnten Aufsatz Dörnhöffers zuerst beschrieben.



In diese Gruppe gehört ferner angeblich ein büßender Hieronymus im bischöflichen Ordinariat zu Linz (vgl. Otto Fischer in „Kunstgeschichtliche Anzeigen". Wien 1907, S. 71).

Die beiden Holzschnitte: Landsknecht und Mädchen sind vor 1505 entstanden.

II

Über die Kunst am sächsischen Hofe berichten ausführlich: Cornelius Gurlitt: Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen, Archivalische Forschungen, Heft II, Dresden 1897, und Robert Bruck: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Straßburg 1903.

Den Katharinenaltar des Jahres 1506, dessen Teile sich in Dresden, Lützschena und in englischem Privatbesitz befinden, behandelte M. J. Friedländer in der Zeitschrift für bildende Kunst, XXII, 25. Der Altar stammt wahrscheinlich aus Torgau. Von seiner Berühmtheit zeugen zwei Kopien aus den Jahren 1586 und 1596 in Tempelhof und in Wörlitz, die beide von Daniel Fritsch aus Torgau gemalt sind.

Die heilige Dreifaltigkeit des Leipziger Museums dürfte um die Mitte des zweiten Jahrzehnts entstanden sein. Nicht unmöglich ist es, daß eine Zahlung von zwölf Gulden für ein Täflein mit der Dreifaltigkeit im Jahre 1517 (Schuchardt I, 67) auf dieses Bild zu beziehen ist. Ein geringeres Bild des gleichen Motivs in Münster.

Die Nothelfertafel steht in der Torgauer Marienkirche. Zu dem Kopf des Christoph gibt es eine Studie in Weimar, deren Datierung nicht sicher lesbar ist, wahrscheinlich aber 1505 lautet. Der Altar in Torgau wurde am 19. Juli 1505 geweiht. Cranachs Gemälde kann erst später entstanden sein, die Staffel wahrscheinlich 1507. 1694 wurde das Altarwerk beseitigt.

Drei Zeichnungen mit toten Vögeln, von denen die eine 1530 datiert ist, drei Zeichnungen mit Wildschweinen und eine mit einem toten Reh von 1539 besitzt das Dresdener Kupferstichkabinett, eine Zeichnung zu einer Sauhatz das Berliner Kupferstichkabinett.

Gemälde mit Darstellungen der Hirschjagd sind aus späterer Zeit mehrfach erhalten, so eins mit dem Kurfürsten Johann Friedrich und eins mit Karl V. als Jäger, dieses 1544 datiert, in Wien, zwei ähnliche Bilder im Prado, ein weiteres beim Grafen Powerscourt in London, eine Hirschjagd, Werkstattbild, in Basel.

Eine mustergültige Publikation der vorzüglichsten Holzschnitte und Kupferstiche Cranachs hat Friedrich Lippmann im Jahre 1895 herausgegeben (Berlin, Reichsdruckerei).

Über die Farbholzschnitte von Lukas Cranach handelt Friedrich Lippmann im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XVI, 138. Seine Ergebnisse sind überholt durch den Nachweis der falschen Datierung zweier Holzschnitte, den Flechsig erbrachte.

III

Den Torgauer Marienaltar, der 1906 für das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. erworben wurde, veröffentlichte zuerst Rieffel in der Zeitschrift für bildende Kunst, XVII, 269, dann Swarzenski im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, I. Halbjahrsband 1907, S. 49.

Der Wörlitzer Fürstenaltar ist weder inschriftlich noch urkundlich für Cranach beglaubigt, muß aber nach dem stilistischen Befunde als sein Werk gelten. Über die zeitliche Ansetzung um 1510 kann ebenfalls ein Zweifel nicht herrschen. Maßgebend hierfür ist neben der engen stilistischen Beziehung zu datierten oder datierbaren Werken der Zeit die Bartform des Kurfürsten Johann. Dieser trägt ebenso wie auf dem 1510 datierten Kupferstich Cranachs einen Schnurrbart, während noch 1509 auf dem Torgauer Altar und später wieder die Oberlippe rasiert ist. Erst in ganz später Zeit (Porträt von 1526 beim Prinzen Johann Georg in Dresden) ließ er den Schnurrbart nochmals wachsen.

Eine etwa zwei Jahre später entstandene Variante des Mittelbildes, die nicht als ganz eigenhändiges Werk gelten darf, befindet sich in Karlsruhe.

Die beiden Salomedarstellungen im Münchener Nationalmuseum und im Museum zu Lissabon hat zuerst M. J. Friedländer als Werke Cranachs erkannt (Zeitschrift für bildende Kunst, XXX, 81. 1919).

Das Venusbild, das 1509 datiert und mit L. C. und der Schlange bezeichnet ist, befindet sich in der Eremitage zu Petersburg. Es ist durch Übertragung von Holz auf Leinwand stark beschädigt, unten ein Stück angesetzt.

Über das Wittenberger Turnier im Jahre 1508 handelt Bauch im Repertorium XVII, 421 (1894).

Das Wittenberger Heiligtumsbuch erschien in einer modernen Nachbildung in Hirths Liebhaberbibliothek.

Das Porträt des Dr. Scheurl ist namentlich im Kopf stark verputzt und übermalt. Cranachs Bildnisse aus der Zeit um 1506—13 hat M. J. Friedländer in den Amtlichen Berichten aus den Berliner Kunstsammlungen XXXVII, 128, 1916 zusammengestellt.

Das kleine Frauenporträt, das jetzt Herr Chillingworth in Nürnberg besitzt, erschien zuerst 1917 im Münchener Kunsthandel.

IV

Die Beschreibung des Wittenberger Schlosses ist in einer Anleitung zum Lateinsprechen enthalten, die Magister Andreas Meinhard 1507 veröffentlichte. Vgl. Bauch im Repertorium XVII, 421. An der gleichen Stelle Näheres über die Elegie des Engentinus, die die Beschreibung des Brautbettes des Herzogs Johann enthält.

Eine Folge von sieben Darstellungen der Herkulestaten, Werkstattarbeiten von 1537, im Braunschweiger Museum. (Es werden hier zur Ergänzung des Textes einzelne

weitere Beispiele aus der großen Zahl der erhaltenen Werke Cranachs und seiner Werkstatt namhaft gemacht, ohne daß Vollständigkeit angestrebt wäre. Für die Unterscheidung in eigenhändige und Werkstattarbeiten gelten die Einschränkungen, die besonders auf S. 206 begründet sind.)

Werkstattkopien im kleinsten Format nach „Herkules bei Omphale", „Christus und die Ehebrecherin", „Christus und die Kindlein" besitzt das Gothaer Museum. Stilistisch gehören sie bereits dem Kreise Lukas Cranachs des Jüngeren an.

Die Quellnymphe, früher in der Sammlung Schubart, München, jetzt im Leipziger Museum, ist 1518 datiert. Flechsig äußert Zweifel an der Bezeichnung. Eine Variante aus wenig späterer Zeit befindet sich im Berliner Schloß, es folgen zwei weitere von 1533 und 1534 in Darmstadt und Liverpool, eine andere ehemals in der Sammlung Trübner, jetzt in schwedischem Privatbesitz. Eine Replik kleinen Formats, rund, in Koburg, eine andere in Kassel aus der Werkstatt des jüngeren Cranach. Eine Federzeichnung des gleichen Motivs in Dresden.

Die beiden Braunschweiger Tafeln mit Adam und Eva sind etwa 1516—18 entstanden. Eigenhändig, aber nicht tadellos erhalten.

Die heilige Nacht wurde 1917 auf der Versteigerung von Kaufmann in Berlin für die Dresdener Galerie erworben. Sie ist um 1515 entstanden. Die nächtliche Beleuchtung, die Cranach mehrfach verwendet (Ölberg, Gefangennahme Christi), geht wohl auf Anregungen Jan Gossaerts zurück. Vgl. hierzu Baldaß im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XXXV, I.

Die Anbetung der Könige des Gothaer Museums ist ein gutes, eigenhändiges Werk der Zeit um 1515. Eine etwa gleichzeitige, schwächere Abwandlung des Motivs im Leipziger Museum. Eine besonders schöne Komposition in zentraler Anlage aus gleicher Zeit in der Naumburger Moritzkirche.

Das Gebet am Ölberg in der Dresdener Galerie ist ein eigenhändiges Werk der Zeit um 1515—20.

Das Kreuzigungsbild der Sammlung Wesendonck, jetzt im Bonner Provinzialmuseum, ist 1515 datiert, eigenhändig, aber nicht gut erhalten. Das Kreuzigungsbild des Straßburger Museums ist eine äußerst liebevoll durchgebildete und wohlerhaltene Arbeit der Zeit um 1515. Ein anderes Kreuzigungsbild um 1515—20 in Frankfurt, eine schwächere Wiederholung im Kestner-Museum, Hannover. Eine weitere Kreuzigung in München.

Der Kindermord der Dresdener Galerie ist ein gutes, eigenhändiges Werk, das eher vor als nach 1515 entstanden sein dürfte. In einem Werkstattbilde von 1516 (Erasmusmartyrium in Aschaffenburg) sind Teile daraus wieder verwendet. Vgl. Flechsig S. 92.

Weitere 1515 datierte Werke sind: das schöne Bild des Schmerzensmannes an der Säule in Dresden, die Heiligen Hieronymus und Leopold in Wien und die Gefangennahme Christi der ehemaligen Sammlung Lippmann, jetzt bei Herrn v. d. Heydt in Berlin.



Das Wörlitzer Bild der Katharinenverlobung ist 1516 datiert, eigenhändig und wohlerhalten. Die Variante in Budapest ist stark beschädigt und übermalt. Die Wolkenwand im Hintergrund war ursprünglich ein Vorhang. Das Bild, das eine eigenhändige Schöpfung Cranachs gewesen zu sein scheint, folgt zeitlich der Wörlitzer Tafel in kurzem Abstand. (Eine Kopie in Gotha.)

Die Heiligen Katharina und Barbara in Dresden sind gute Arbeiten der Zeit um 1516.

Die kleine Anna selbdritt des Berliner Museums ist um 1516—18 entstanden. Das Bild soll nach Angabe des Auktionskatalogs Derschau in Nürnberg (1825) für Dr. Christoph Scheurl gemalt sein. Die große Anna selbdritt des Berliner Museums, ein eigenhändiges Werk um 1513, gilt als Gegenstück des Salvator mundi in der Nikolaikirche in Zeitz. Ein Annaselbdrittbild in der Münchener Pinakothek, um 1516—18 gemalt.

Im Anfang des zweiten Jahrzehnts sind die zwei anmutigen Flügeltafeln mit Darstellungen aus der Jugendzeit Mariens in Wörlitz entstanden. Etwa der gleichen Zeit gehört der Flügelaltar mit Anna selbdritt bei Herrn v. Feilitzsch auf Kürbitz an.

Das Marienbild in der Schatzkammer des Breslauer Domes ist ein hervorragendes und ausgezeichnet erhaltenes Werk, das nach der Form der Bezeichnung wie seinem Stile nach um 1510 anzusetzen ist. (Abb. S. 69.) Die Maria am Baume ging 1918 aus dem Besitz des Freiherrn v. Heyl in Darmstadt in den der Frau Ullmann in Frankfurt a. M. über. Zwei (beschnittene) Tafeln mit weiblichen Heiligen beim Fürsten Liechtenstein in Wien gehören stilistisch mit dem Bilde zusammen und waren möglicherweise die Flügel, die den Altar zu einem Triptychon ergänzten. Die Entstehungszeit ist etwa 1513—14. Das sehr zierlich durchgebildete Marienbild in Karlsruhe gehört aufs engste zusammen mit dem 1518 datierten ebenso feinen und ausgezeichnet erhaltenen Marienbilde im Dom von Groß-Glogau, ein ähnliches Bild beim Großherzog von Weimar. In diese Gruppe gehören ferner die Maria mit der heiligen Katharina in Altenburg und das erheblich schwächere Marienbild in Hermannstadt. Etwas früher, um 1514—15, die stillende Maria in Darmstadt. Ein kleines Marienbild bei U. Thieme in Leipzig ist 1516 datiert. Aus späterer Zeit die Maria mit zwei weiblichen Heiligen (Verlobung der Katharina) im Erfurter Dom, angeblich 1522 datiert (Kopien im Innsbrucker Serviten-Convent und in schwedischem Privatbesitz), die Maria unter dem Apfelbaum in Petersburg, Ende der zwanziger Jahre, eine Maria mit Johannes in Berliner Privatbesitz, Bilder gleichen Gegenstands in Nürnberg, Gotha (übermalt). Ein Marienbild datiert 1529 („mit dem Kuchen"), früher in der Münchener Sammlung Schubert, jetzt bei Frau Bachofen-Burckhardt in Basel, ein schönes, eigenhändiges Werk. Die Datierung nicht sicher, kaum später als 1520 entstanden. Ein Marienbild (mit der Traube) aus dem Ende der zwanziger Jahre in München, ebendort ein hübsches Rundbildchen von 1525. Ein sehr schönes Fragment der Maria vor der Weinlaube in Petersburg. Besonderen Ruhm genießt das oft kopierte Marienbild der Jakobskirche in Innsbruck. Eine

Variante in der Sammlung des Königs von England, eine andere mit Engeln, die einen Vorhang halten, in Frankfurt. Der Typus stammt aus den zwanziger Jahren. Die sogenannte Unterberger Madonna in Innsbruck aus der Spätzeit des Meisters, ebenso ein Marienbild bei Herrn Bardini in Florenz. Das Marienaltärchen im Merseburger Dom kann nur als Arbeit eines Cranach nahestehenden Malers gelten, ebenso aus späterer Zeit die Maria mit dem Johannesknaben in der Augsburger Annenkirche. Abweichend von allen übrigen Marienbildern die Tafel bei Herrn von Cranach auf der Wartburg, wo Maria im zeitgemäßen Kostüm erscheint, das sonst Cranachs Judith und ähnliche Frauen zu tragen pflegen.

Die Geburt des Täufers in Sokloster (Schweden) ist 1518 datiert. Die Verkündigung an Joachim wurde mit der Sammlung Nemes 1913 in Paris versteigert, ebenfalls 1518 datiert. Aus dem Jahre 1518 stammt endlich die allegorische Darstellung des „Sterbenden“ in Leipzig, sowie ebendort das Porträt des Gerhard Volk. Um 1518 anzusetzen ist das Halbfigurenbild des Abschieds Christi von den Frauen in Wien. Eine verkleinerte Kopie der gleichen Epoche aus der Werkstatt in Dresden. Es liegt hier der seltene Fall einer wörtlichen Wiederholung vor.

Die lebensgroßen Bildnisse Herzog Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin Katharina in Dresden sind 1514 datiert, schöne, eigenhändige Arbeiten. Der Brief aus der Kanzlei des Herzogs, in dem Cranach um Ablieferung des Porträts der Herzogin ersucht wird, ist abgedruckt von Th. Diestel in der Kunstchronik, XXIII, 515, 1888. Ebenda Sp. 245 das Nachlaßverzeichnis der Herzogin.

Bildnis Kurfürst Friedrichs des Weisen im Schloß Sibyllenort, um 1515. Das frühe Porträt in Nürnberg ist schwach, Werkstattarbeit.

Das Bild mit Friedrich dem Weisen in Anbetung vor der Mutter Gottes, das um 1514—15 anzusetzen ist, besitzt Herr Professor Schäfer in Darmstadt. Um dieselbe Zeit ist der Holzschnitt des gleichen Themas entstanden. Anscheinend nicht viel früher der Kupferstich mit dem Kurfürsten vor dem heiligen Bartholomäus.

Das nur in zwei Exemplaren bekannte Büchlein des Adam von Fulda erschien 1914 als 19. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft in vollständiger Lichtdrucknachbildung, herausgegeben von E. Flechsig.

Das Gebetbuch des Kaisers Maximilian erschien in mustergültiger Wiedergabe, herausgegeben von K. v. Gielow, Wien 1907.

V

Über die wechselnde Form des Cranachschen Schlangenzeichens hat E. Flechsig in seinen Cranachstudien äußerst sorgfältige Forschungen veröffentlicht. Ebenda gibt er eine zusammenfassende Darstellung der Pseudo-Grünewald-Frage.

Der Name des Simon von Aschaffenburg hat dadurch eine gewisse Popularität erlangt, daß Janitschek ihn in seine Geschichte der deutschen Malerei (Berlin 1890) einführte.

Flechsigs mit starker Überzeugung vorgetragene Hypothese der Identität des Pseudo-Grünewald mit Hans Cranach scheint wenig Gläubige gefunden zu haben, da in der neueren Literatur ihm allerdings nicht ernsthaft widersprochen, seine Bestimmungen aber nur selten und zögernd angenommen werden.

„Ingenium" bedeutet eigentlich Erfindungsgabe. Diese setzt im Zusammenhang des Stigelschen Gedichtes offenbar im besonderen Vertrautheit mit der klassischen Mythologie voraus.

Das mit H C 1537 und der Schlange signierte Bild des Herkules bei Omphale gelangte aus dem Münchener Kunsthandel in den Besitz des Herrn Chillingworth in Nürnberg. Schuchardt hatte es bei dem Geh. Kanzleirat Müller in Weimar gesehen. Das Bild in Braunschweig ist ebenfalls 1537 datiert, ein weiteres Exemplar wurde 1911 in Paris versteigert (Henri Haro).

Ein Brustbild Albrechts von Brandenburg in Kardinalstracht besitzt das Berliner Museum, andere im Berliner Schloß, in Petersburg (dat. 1526). Das Bild des Kardinals als hl. Hieronymus in der Studierstube im Darmstädter Museum ist 1525 datiert und wohl eigenhändig. (Ein anderes Exemplar von 1526 beim Oberst v. Natzmer in Potsdam.) Der Kardinal als Hieronymus in der Wüste im Berliner Museum, 1527 datiert, ebenfalls eigenhändig und wohlerhalten.

Häufiger kommen die Bilder des Hieronymus vor, die ihn als langbärtigen Greis darstellen. Das beste der Art, ein Bild offenbar aus später Zeit etwa 1540—50 in Innsbruck, andere in Berlin (von diesem gibt es eine beinahe wörtliche Kopie). Schwächer das Bild bei Jacques Rosenthal in München. (Eine genaue Kopie im Berliner Privatbesitz.) Wiederholungen der Werkstatt und Schule kommen nicht selten vor. Der heilige Hieronymus im Zimmer ist weniger häufig, ein Exemplar in Mainz.

Die Heiligen Magdalena und Lazarus, Martha und Chrysostomus, ehemals in der Münchener Pinakothek, jetzt in Aschaffenburg, auseinandergesägte Flügeltafeln. Die Heiligen Erasmus (Bildnis Kardinal Albrechts), Magdalena, Martin, Ursula in der Schloßgalerie und Valentin in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

Die Heiligen Willibald und Walburg, verehrt von Gabriel von Eib, Bischof von Eichstätt, datiert 1520, in der Bamberger Galerie. Besonders schönes Werk von Cranachs Hand. Merkwürdig ist, daß die Tafel das sächsische Wappen trägt. Flechsigs Erklärung, daß es sich um das Heimatzeichen des Künstlers handle, befriedigt nicht ganz.

Das früheste in seinem alten Zusammenhang und am ursprünglichen Ort erhaltene Altarwerk der Cranachschen Werkstatt befindet sich in Neustadt a. d. Orla. Es ist urkundlich beglaubigt, 1511 in Auftrag gegeben und 1513 fertiggestellt. Vgl. Lehfeld, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Sachsen-Weimar-Eisenach, Bd. V, S. 79 und Sitzungsberichte der Berliner Kunstgesch. Ges. Mai 1897. Lehfeld macht hier den Versuch, einen Werkstattgenossen als Schöpfer der wesentlichsten Teile des Werkes festzustellen, in dem er den späteren Pseudo-Grünewald vermuten will. Der

stilkritische Beweis ist nicht gelungen. Die gegebene Charakterisierung paßt immer wieder auf Cranach selbst, dessen angeblicher Doppelgänger sich nicht von seiner Persönlichkeit ablösen läßt.

Der Pflocksche Altar in der Annenkirche zu Annaberg ist um 1521 entstanden. Am 26. Juli 1521 wurde die Kirche geweiht, am 25. August 1521 starb der Stifter des Altars Lorenz Pflock. Der Bergaltar der gleichen Kirche steht dem Pflock-Altar in der Ausführung durch Schülerhände sehr nahe.

Das Altarwerk in der Zwickauer Katharinenkirche ist 1518 datiert, nicht bezeichnet, aber urkundlich für Cranach gesichert. Die Malereien sind stark überarbeitet. Als Stifter erscheinen die beiden sächsischen Kurfürsten. Reste zweier Altarflügel mit den gleichen Bildnissen (um 1515) in Coburg.

Der Altar mit der Nikolauslegende in der Gottesackerkirche zu Grimma ist 1519 entstanden. Ziemlich derbe Werkstattarbeit.

Christus als Weltheiland in der Nikolaikirche in Zeitz, durch modernen Hintergrund entstellt, sonst schönes, eigenhändiges Werk um 1513.

Zwei Altarflügel mit je drei stehenden Heiligen im Darmstädter Museum, um 1516 entstanden, nicht sicher eigenhändig.

Einen Flügelaltar, der ebenfalls in diese Reihe gehört, besitzt der König von England. (Buckingham-Palast, London.)

Zwei Altarflügel mit je zwei weiblichen Heiligen, auf den Rückseiten je zwei Darstellungen aus dem Marienleben, in Siebeneichen bei Meißen, v. Miltitz, Cranach selbst sehr nahestehend, im Charakter der zwanziger Jahre.

Ein gutes Beispiel des Stiles ist ferner der Flügelaltar in der Stephanskirche zu Aschersleben.

Den Olavsaltar in der Lübecker Marienkirche, den Flechsig ebenfalls seinem Hans Cranach zuschrieb, hat inzwischen K. Schaefer als Werk des Hans Kemmer erwiesen (Monatshefte für Kunstwissenschaft, X, 1. 1917).

Der Flügelaltar in der Marienkirche zu Halle wurde 1529 vollendet. In der Ausführung des Werkes läßt sich nirgends die Hand Cranachs selbst vermuten.

Ein gutes Bild dieser Gruppe ist der Rosenkranz in Bamberg, der schon um 1519—20 entstanden sein muß.

Das Bild des Kardinals Albrecht in Verehrung vor dem Kruzifix ist stellenweise schlecht erhalten und durch Übermalung entstellt, ursprünglich aber eine eigenhändige Arbeit Cranachs aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. Es befand sich früher in Augsburg, jetzt in der Münchener Pinakothek.

Zwei einander ähnliche Darstellungen der Gregorsmesse in der Aschaffenburger Schloßgalerie sind schwache Schularbeiten aus den zwanziger Jahren. Ähnlich ebendort das Bild der heiligen Sippe. Noch roher der Schmerzensmann im bischöflichen Hause zu Mainz, der auch aus Halle zu stammen scheint. Besser als diese, wenn auch ebenfalls kaum eigenhändig Christi Höllenfahrt und Auferstehung in der Aschaffenburger Stiftskirche.

Die zwei Altarflügel mit Heiligen und Stiftern im Naumburger Dom sind tüchtige Werkstattarbeiten aus der Zeit um 1522. Ihnen nahe steht der Flügelaltar mit Maria und Heiligen in Aschersleben.

Als schönes eigenhändiges Werk der Zeit verdient der 1524 datierte Schmerzensmann im Freiburger Münster Erwähnung. Ein Schulbild, den stehenden Schmerzensmann darstellend, in Augsburg, ähnliche Darstellungen kommen öfter vor. Ein ganz gutes Bild der dreißiger Jahre mit dem Schmerzensmann in Halbfigur und Engelknäblein in Dresden. Werkstattbilder: der Schmerzensmann mit Maria und Johannes in Regensburg, ähnlich in Mainz.

Das Bildnis Herzog Ernst des Bekenners von 1528 im Braunschweiger Museum ist nur Werkstattarbeit (Kopfstudie in Reims).

Ein Porträt König Christians II. von Dänemark aus dem Jahre 1523 in Nürnberg, Germanisches Museum.

VI

Cranachs Beziehungen zu Martin Luther behandelt am eingehendsten M. B. Lindau: Lukas Cranach, Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Leipzig, 1883.

Das Bildnis Luthers als Junker Jörg in der Leipziger Stadtbibliothek ist schlecht erhalten und kann nicht als eigenhändige Arbeit Cranachs gelten. Andere Exemplare im Schlosse Windsor, in Weimar.

Die besten Exemplare der Bildnisse Luthers und seiner Frau Katharina aus der ersten Zeit ihrer Ehe, datiert 1526, ehemals Sammlung v. Kaufmann, jetzt v. Friedländer-Fuld, Berlin. Ein 1525 datiertes Rundbildchen Luthers in der Wittenberger Lutherhalle könnte ebenfalls eigenhändig sein. Ein ähnliches Rundbildchen zusammen mit dem der Katharina Bora von 1525 in Basel. Werkstattwiederholungen der Bildnisse des Ehepaares kommen öfter vor, so in Schwerin (1526), Weimar (1528), Gotha (1529), Darmstadt, Stockholm. Weit häufiger sind die Bildnisse Luthers aus den dreißiger Jahren, die in vielen öffentlichen Sammlungen begegnen, dazu als Gegenstück meist ein Porträt Melanchthons. Als Beispiele seien die Exemplare von 1532 in München, Dresden und Augsburg, von 1533 in Braunschweig und Nürnberg erwähnt, späte Werkstattwiederholungen in Florenz (1543), Gotha.

Luthers Eltern hat Cranach 1527 porträtiert. Die vorzüglichen und wohlerhaltenen Bildnisse befinden sich jetzt auf der Wartburg.

Das Passional Christi und Antichristi ist anscheinend in Cranachs eigenem Verlag erschienen. Den Druck besorgte, wie die Typen beweisen, Joh. Grunenberg. Die Unterschriften verfaßte — wohl weil Luther in der Zeit von Wittenberg abwesend war — Melanchthon. Eine Faksimileausgabe erschien 1895 bei Grote in Berlin. Das Vorwort von Prof. Kawerau enthält alle bibliographisch wichtigen Angaben und verzeichnet die verschiedenen Editionen sowie die zahlreichen Nachdrucke.



Von der Darstellung des Sündenfalles und der Erlösung besitzt ein verhältnismäßig gutes Exemplar die Sammlung der Wartburg, eine geringere Variante, datiert 1529, in Gotha, weitere im Germanischen Museum in Nürnberg und im Prager Rudolfinum. Ein Fragment von 1532 in der Münchener Pinakothek. Eine Federskizze in Dresden.

Das Paradiesbild von 1530 im Wiener Museum.

VII

In den Wittenberger Urkunden finden sich neben einwandfrei auf Dürer zu beziehenden Notizen Eintragungen, die von einem Meister Albrecht handeln. Es ist neuerdings wohl mit Recht darauf hingewiesen worden, daß dieser Meister Albrecht nicht Dürer gewesen sein kann.

Einzelporträts sowie Stifterbildnisse Friedrichs des Weisen sind in den vorangehenden Kapiteln mehrfach erwähnt. Ein kleines Porträt von 1525 im Gotischen Hause zu Wörlitz ist Werkstattarbeit. Häufig kommen die Altersporträts des Fürsten vor, meist zusammen mit denen seines Bruders Johann des Beständigen, gelegentlich auch mit Luther und Melanchthon, so 1525 datiert in Karlsruhe, 1532 datiert in Augsburg, Berlin, Weimar, von 1533 in Dresden, Florenz und an vielen anderen Orten. Sie erheben sich niemals über den durchschnittlichen Werkstattcharakter. 1533 wurden sechzig Paar Täflein, „darauf gemalt sein die beiden Kurfürsten seligen“, mit insgesamt hundertundneun Gulden bezahlt. (Schuchardt I, 88.)

Über das Porträt der Herzogin Katharina und die darauf bezügliche Briefstelle vgl. oben S. 226.

Die dreizehn Bildnisaufnahmen Cranachs gelangten im Jahre 1752 durch Monthelou in das Reimser Museum, dessen Vater, der Emailmaler Philippe Ferrand, sie 1687 auf einer Reise in Deutschland erworben hatte. Es befinden sich darunter die Porträtköpfe Johanns des Beständigen, Johann Friedrichs, der Sibylle v. Cleve sowie ihrer jugendlichen Söhne, des Herzogs Ernst von Braunschweig und des Herzogs Philipp von Pommern. Eine ähnliche Bildnisstudie in Münchener Privatbesitz.

Das Bildnis eines jüngeren Mannes in Schwerin ist 1521 datiert, eine eigenhändige, guterhaltene Arbeit. Nicht in gleich gutem Zustande befindet sich das im übrigen ebenso feine Herrenporträt der Heidelberger Sammlung aus dem Jahre 1526. Vorzüglich ist endlich das Bildnis des Dr. Scheuring in Brüssel, das die Jahreszahl 1529 trägt. Ein hübsches Porträt von 1535, einen Ritter darstellend, in Braunschweig.

Aus dem gleichen Jahre stammt ein Porträt Joachims I. von Brandenburg, das sich jetzt in Münchener Besitz befindet. Wiederholungen aus der Zeit nach 1537 im Berliner Schloß und in München, früher Bayreuther Bibliothek (vgl. Friedländer in: Paul Seidel, Gemälde alter Meister im Besitz Sr. Maj. des Deutschen Kaisers).



Die Kopfstudie Joachims II. von Brandenburg vom jüngeren Lukas Cranach in der Dresdener Galerie, das große Porträt danach im Berliner Schloß, nicht viel vor 1571.

Bildnisse Herzog Georgs des Bärtigen aus dem Jahre 1534 finden sich in Berlin und Leipzig, ein anderes in München. Sie sind sämtlich nur Werkstattarbeiten, am besten das Leipziger Bild. Ebenfalls aus dem Jahre 1534 stammt der Flügelaltar mit dem Schmerzensmann auf dem Mittelbilde und den von ihren Schutzheiligen empfohlenen Stiftern Herzog Georg und seiner Gemahlin Barbara auf den Flügeln, im Meißener Dom.

Das Altersporträt Herzog Heinrichs des Frommen aus dem Jahre 1537, ebenso wie das Jugendbildnis von 1514 lebensgroß und in ganzer Figur, befindet sich wie dieses in der Dresdener Galerie. Auch dieses Bild darf Anspruch darauf machen, für ein eigenhändiges Werk Cranachs zu gelten.

Das beste Cranachsche Porträt des Kurfürsten Johann des Beständigen ist das im Schloß Sibyllenort, das 1526 datiert ist. Ein Porträt in Weimar. Bildnisse aus den Jahren 1532 und 33 häufig zusammen mit solchen Friedrichs des Weisen.

Das einzig bekannte Bild Cranachs, das auf Leinwand gemalt ist, befand sich ehemals in der Sammlung Oppolzer. Es ist ein großes Breitbild mit Christus und der Samariterin am Brunnen.

Die Bildnisse Johann Friedrichs und seiner Braut, der Prinzessin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg aus dem Jahre 1526 befinden sich in Weimar. Ein Porträt Johann Friedrichs als Kurprinz stammt aus dem Jahre 1531. Datierte Werkstattporträts Johann Friedrichs und seiner Gemahlin von 1535 in Gotha, andere in Coburg, kleine Werkstattporträts der späteren Zeit in Frankfurt a. M. Gute Porträts des Fürsten in Berlin und im Louvre.

Bildnisse der drei Kurfürsten, Werkstattarbeiten z. B. in Nürnberg, Weimar.

Es mögen hier die zwei außerordentlich feinen Knabenporträts von 1526 in Darmstadt Erwähnung finden, die als Bildnisse der Prinzen Severin und Moritz angesprochen werden.

Das Porträt des Kurfürsten Johann Friedrich im Wiener Museum nach Wickhoffs sicher irrtümlicher Ansicht (Kunstgeschichtliche Anzeigen I, 116. 1904) eine Kopie des Rubens nach Tizian.

Die Inschrift auf dem Grabstein, der mit Cranachs lebensgroßem Reliefporträt mit langem Bart und dem Hut in den Händen geschmückt ist, lautet: „Anno Christi 1553 Octob. 16. Pie. Obiit Lucas Cranach I. Pictor Celerrimus. Et. Consul. Witeberg. Qui. Ob. Virtutem. Trib. Saxoniae. Electorib. Duc. Fuit. Carissimus. Aetatis Suae 81.“ Der Stein wurde, um ihn vor weiterer Zerstörung zu behüten, 1767 von dem Grabe auf dem Jakobskirchhof entfernt und in die Außenwand der Jakobskirche eingemauert. Da er auch dort nicht genügend geschützt war, übertrug man ihn 1859 in den Chor der Stadtkirche.



VIII

Die früheste der zahlreichen Adam und Eva-Darstellungen Cranachs ist in München erhalten. Ein verwandtes Stück in Coburg. Es folgt die Braunschweiger Doppeltafel, die um 1516 entstanden ist. (Abb. S. 103.) Besonders zierlich ist das 1527 datierte Bild in Gotha. (Wiederholung in Weimar.) Schuchardt wollte dieses Bild dem Hans Cranach zuschreiben. In der Tat enthält es gewisse fremdartige Züge, die Typen sind nicht ganz die gewohnten, die Farbe ist ein wenig trockener und nicht so emailartig leuchtend wie in anderen eigenhändigen Werken. Für die Aufstellung einer eigenen Künstlerpersönlichkeit genügt das gewiß nicht. Aber nach Stigels Angaben wird man sich Hans Cranach eher als den Maler eines solchen Bildes vorstellen können als der Altäre für den Kardinal Albrecht. Ein Bild des gleichen Motivs von 1525 in Münster, ein anderes, falsch 1521 datiert, in Antwerpen. Ein großes Bilderpaar aus dem Jahre 1528 besitzen die Uffizien in Florenz, ein ähnliches, nicht ebenso feines, aber wohl noch eigenhändiges von 1531 die Dresdener Galerie. Weitere in Wien, Dresden, Brüssel. Ein sehr anmutiges Bildchen von 1533 hängt im Berliner Museum, ein anderes von 1537 im Berliner Schloß, ein noch späteres (nach 1537) in Wien, ein weiteres in Straßburg. Eine Zeichnung in Dresden aus dem zweiten Jahrzehnt. Die 1538 datierte Zeichnung ebendort hat mit Cranach nichts zu tun.

Die gegenständliche Deutung der Bilder, die als „silbernes Zeitalter“ oder „Wirkung der Eifersucht“ bezeichnet werden, ist bisher nicht gelungen. Ein reizendes Bildchen der Art, das nur leider stark verputzt ist, besitzt das Weimarer Museum, es ist 1527 datiert, ein anderes in Kassel, eine Silberstiftzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett.

Verwandt mit diesen Bildern eine schwer zu deutende Darstellung in Münster, ein Liebesgarten in der Sammlung Peill in Düren, ein Reigen nackter Menschen in Kristiania (schlecht erhalten).

Das große Berliner Venusbild ist im Anfang der dreißiger Jahre entstanden. Eine Variante in Berlin selbst. Andere Bilder dieses Motivs in München, Schleißheim, ehemals Wien, Galerie Liechtenstein, in belgischem Privatbesitz. Das Thema der Venus mit Amor als Honigdieb hat Cranach noch oft in kleinem Format variiert. Ein qualitativ gutes, aber sehr verdorbenes Bild der Art von 1527 in Schwerin. Ausgezeichnet ist das Kopenhagener Exemplar von 1530. Aus dem gleichen Jahre ein Bild in Weimar, aus dem folgenden in Rom, Galerie Borghese. Ein späteres Exemplar (nach 1537) bei Herrn v. Cranach auf der Wartburg, ein anderes aus dem Berliner Vorrat im Hildesheimer Museum, weitere in Nürnberg, Brüssel, Sammlung Somzée. Ein Bildchen der Venus allein mit Hut von 1529 im Louvre, ein anderes in Braunschweig. Das zierlichste Venusbildchen Cranachs von 1532 besitzt das Städelsche Institut in Frankfurt.

Andere beliebte Motive als Vorwand zur Darstellung anmutig bewegter nackter Figuren sind Apoll und Diana, Faunfamilien, Caritas mit Kindern. Das reizendste

Apoll- und Dianabildchen von 1530 in Berlin, ein anderes etwa gleichzeitiges in Brüssel, ferner im Buckingham-Palast zu London. Eine kleine Faunfamilie, die kurz vor 1530 entstanden sein dürfte, in Donaueschingen. Ein großes Caritasbild (nach 1537) in Weimar, ein anderes, ebenfalls aus der Spätzeit, in kleinem Format, in Antwerpen. Ferner gehört in diese Gruppe der Jungbrunnen von 1546 in Berlin.

Das Motiv des Parisurteils hat Cranach häufig behandelt. Die bekanntesten Beispiele sind das Bild von 1527 in Kopenhagen, das von 1528 bei Prof. Schäfer in Darmstadt, von 1529 in Münchener Privatbesitz, das verwandte Gemälde in Karlsruhe von 1530 und das später, wohl in den vierziger Jahren entstandene, in Gotha. Ein Parisurteil in schmalem Hochformat im Berliner Schloß, spät, wahrscheinlich ebenfalls aus den vierziger Jahren. Ein Werkstattbild von geringer Qualität in Gotha. Es gibt Darstellungen des Parisurteils in Alabaster, die anscheinend mit Cranachs Bildern zusammenhängen, z. B. im Berliner Museum.

Ein reizendes Lukreziabildchen von 1533 gelangte aus der Sammlung Knaus in das Berliner Museum, ein ähnliches Bild von 1532 in der Wiener Akademie. Von den übrigen Lukreziabildern ist das früheste das Schleißheimer Gemälde. Es folgt das um 1520 entstandene eigenhändige Bild der Veste Coburg. (Eine 1509 datierte Federzeichnung besitzt das Berliner Kupferstichkabinett.) Am bekanntesten ist das lebensgroße Bild der Münchener Pinakothek, das erst in jüngster Zeit von der störenden Übermalung befreit wurde. Häufiger sind Halbfiguren, eine solche, unbekleidet, in kleinem Format und von vorzüglicher Qualität, in der Galerie von Sanssouci, bekleidete auf der Wartburg, beim König von England, in Hannover, Wiesbaden, Basel, Siena. Zu den besten Bildern der Art gehört das Kasseler. Ein lebensgroßes, ganzfiguriges Bild der unbekleideten Lukrezia aus Cranachs Spätzeit in Dresden, ihr Gegenstück eine nackte Judith. Lukrezia und Judith in Halbfigur, bekleidet, als Gegenstücke, späte Schulbilder, in Gotha.

Das typische Judithbild Cranachs gibt die reichgekleidete Halbfigur mit dem Kopf des Holofernes vor sich auf der Brüstung. Ein schönes Bild der Art in Wien. (Eine Kopie wurde mit der Sammlung Trübner 1918 in Berlin versteigert.) Ein Bild des gleichen Motivs in Stuttgart, Werkstattwiederholungen in Wien, Kassel.

In ähnlicher Form malte Cranach Salome mit dem Haupte des Täufers (Donaueschingen, Budapest) und Jael, ein Bild von 1530 im Berliner Schloß.

Diesen Darstellungen heldenhafter und vorbildlicher Frauen der alten Geschichte schließen sich die Bildnisse vornehmer Damen an, deren schönstes in St. Petersburg fälschlich als das der Sibylle v. Cleve bezeichnet wurde. Andere bei Herrn Figdor in Wien, um 1525, im Germanischen Museum zu Nürnberg. Ein gutes Mädchenbildnis in der Londoner Nationalgalerie, weitere von 1534 in Darmstadt, Donaueschingen.

Sehr zierlich das kleine Bildnis der Christiane Eulenau in Dresden von 1534, geringer ebendort das der Margarete von Ponickau, gute Schülerarbeit von 1536. Zum besten der Art gehört ferner das Rundbildchen einer jungen Dame von 1525 in der Tübinger



Universitätssammlung. Hier zu erwähnen sind ferner die Tafel mit den Bildnissen dreier Mädchen in Wien, ein Bild mit drei Mädchenköpfen im Truro-Museum.

Zu der Gruppe der Halbfigurenbildnisse reichgekleideter Mädchen gehört die Darstellung der heiligen Helena von 1525 in der Liechtensteinschen Galerie in Wien, ein eigenhändiges, wohlerhaltenes Werk, endlich das Madonnenbild bei Herrn v. Cranach auf der Wartburg, das zu Anfang der zwanziger Jahre entstanden ist. (Vgl. S. 226.)

Ein vorzügliches Bild, das in diese Gruppe gehört, ist die kleine heilige Magdalena bei V. Mayer in Freiburg, um 1520—25 entstanden.

In der Gruppe der „Buhlschaften" sind die Hauptstücke der „lüsterne Alte" von 1522 in Budapest und das prachtvolle Gemälde des Stockholmer Museums. Ein Bild gleichen Themas in Schleißheim ist 1528 datiert, dort noch ein zweites Gemälde dieses Motivs, weitere von 1531 in Wien und Prag, undatiert in Nürnberg, Warschau.

Ein Breitbild mit einem Alten, dem ein Mädchen die Augen zuhält, während zwei andere ihm Geldstücke entwenden und zur Rechten ein junges Paar zuschaut (vor einigen Jahren im Münchener Kunsthandel), führt zu der verwandten Gruppe der Darstellungen des Herkules bei Omphale, die bereits erwähnt wurde.

Ein anderes Motiv für Halbfigurenbilder der Art ist „Der Mund der Wahrheit". Ein gutes, aber nicht einwandfrei erhaltenes Beispiel von 1534 in Schleißheim.

Weiter ist hier die Darstellung der Ehebrecherin vor Christus anzuschließen. Das gediegendste Exemplar, 1532 datiert, in Budapest, ein anderes in München, in späterer Zeit angestückt, eine Werkstattwiederholung in Dresden von 1538, eine andere in Nürnberg, weitere bei Nostiz in Prag, Stockholm, Neapel, Weimar, Kassel.

Ein sehr beliebtes Thema für Halbfigurenbilder ist Jesus, der die Kindlein zu sich kommen läßt. Mehrfach werden Bilder der Art in den Hofrechnungen erwähnt, so noch 1551. Ausgezeichnet ist das angeblich 1529 datierte Exemplar in der Naumburger Wenzelskirche. (Abb. S. 160.) Eine Werkstattwiederholung von 1538 in Dresden, eine andere in der Augsburger Annenkirche. Ein ganzfiguriges Bild gleichen Themas neuerdings im Erfurter Museum. Eine spätere Zeichnung dieses Motivs in Dresden.

In diese Gruppe von Halbfigurenbildern gehört das Werkstattbild der Darbringung im Tempel in Dresden.

Das Bildchen der Bathseba im Bade ist 1526 datiert und hängt im Berliner Museum. Eine Federzeichnung gleichen Motivs früher in der Sammlung Lanna, jetzt bei Herrn Rodrigues in Paris. Ein Breitbild aus dem späteren Werkstattbetriebe in Dresden. Ein Bild im Hochformat im Berliner Schloß.

Das ausgezeichnete Bild mit Samson und Delila von 1529 hängt in der Augsburger städtischen Sammlung. Ein Breitbild der späteren Werkstatt in Dresden. Für das Motiv ist der Kupferstich des Meisters E. S. sowie der des Hausbuchmeisters (L. 6) zu vergleichen. Ähnlich für den schönen „heiligen Georg" aus den zwanziger Jahren



in Wörlitz der Stich des Hausbuchmeisters L. 34. Es soll damit nicht eine Abhängigkeit im einzelnen festgestellt werden, wohl aber die im wesentlichen gleichbleibende Gesinnung.

IX

Cranachs Selbstbildnis in der Galerie der Malerbildnisse der Uffizien ist 1550 datiert.

Das schöne Herrenporträt von 1544 gelangte 1917 aus der Sammlung v. Kaufmann in die Dresdener Galerie.

Typische Werke des jüngeren Lukas Cranach finden sich in vielen Galerien, oft allerdings im Vorrat. Zu den besten gehört die Predigt des Täufers von 1549 in Braunschweig, Auferstehung und Christus und die Samariterin in Leipzig, von Bildnissen besonders die des Kurfürsten Moritz von Sachsen und seiner Gemahlin Agnes 1559 in Dresden und die Bildnisse eines Ehepaars von 1564 in Wien.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

INHALT